

Resonanzen des Tragischen

ZWISCHEN EREIGNIS UND AFFEKT

TURIA + KANT

RESONANZEN DES TRAGISCHEN

NICOLE HAITZINGER

RESONANZEN DES TRAGISCHEN

ZWISCHEN EREIGNIS UND AFFEKT

VERLAG TURIA + KANT
WIEN–BERLIN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

Bibliographic Information published by
Die Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Bibliothek lists this publication in the
Deutsche Nationalbibliografie;
detailed bibliographic data are available
on the Internet at http://dnb.ddb.de.

ISBN 978-3-85132-765-6

Veröffentlicht mit Unterstützung des Fonds zur
Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF) in Wien



VERLAG TURIA + KANT

A-1010 Wien, Schottengasse 3A/5/DG1
D-10827 Berlin, Crellestraße 14 / Remise
info@turia.at | www.turia.at

INHALT

EINLEITUNG

Das Faszinosum und Tremendum, das dieser Studie mit dem Titel Resonanzen des Tragischen unterliegt, ist die Privilegierung der (Denk-)Figur des Pathos im Tanztheater. Die Erosion der Tragödie ist gegenwärtig so weit fortgeschritten, dass die scheinbar unzeitgemäße Frage nach ihrer ereignisgenerierenden Qualität wieder gestellt werden kann im Sinne von: „Der Ausdruck des Tragischen ist eine Form, in der das Erscheinen seine besondere und reine Essenz erlangt."[1] Das Tragische als Ereignis über auftretende Pathos-Figuren und -figurationen und spezifische choreographische wie inszenatorische Anordnungen im Tanztheater zu suchen, die Selbstverständlichgewordenes unversöhnlich, schockartig und katastrophal außer Kraft setzen wollen, ist ein Spezifikum und doch – so die These – konstitutiv für die Vorstellungen (im doppelten Sinne) und die Geschichte des Tragischen im Tanztheater bis in die Moderne. Denn es basiert auf bestimmten Wissenskonstruktionen, die sich zwar kontinuierlich verändern und zugleich innerhalb des jeweils gültigen Kanons angesiedelt werden können beziehungsweise seine Bildung bis ins 19. Jahrhundert verantworten.[2] Gleichzeitig hätte das Tragische nicht wiederholt seine große Wirkungsmacht entfalten können, wenn es nicht Konventionen und Kodifizierungen erschüttert, gegen strukturelle und ästhetische Erwartungen rebelliert und Kategorien, die es temporär bestimmten, außer Kraft gesetzt hätte.

Die Evokation des Tragischen erfolgt in einem Spannungsfeld von Techniken, Konzeptionen, Verfahren und Momenten der Unterbrechung, der Aussetzung, der Störung, des Unbestimmbaren. Es verweigert sich – wie diese Studie zeigen wird – in seinen historisch bedingten

---

[1] Bohrer, Karl Heinz: *Das Tragische. Erscheinung, Pathos. Klage*. München: Hanser, 2009, 190.

[2] „Statt von der transhistorischen Gültigkeit großer Werke auszugehen, rückt nun der Umstand in den Blick, dass sich eine solche Größe selbst historisch bildet: in der und durch die Geschichte ihrer Neu- und Wiedererschließung in jeweils zeitgenössischen Kontexten. Das bedeutet auch, dass der Kanon in jedem Moment zur Disposition steht oder jedenfalls prinzipiell stehen kann, man muss ihn sich dynamisch vorstellen." Rebentisch, Juliane: *Theorien zur Gegenwartskunst*. Hamburg: Junius, 2013, 18. Für die tanzspezifische Kanondiskussion vgl. Laakoonen, Johanna: *Canon and Beyond. Edvard Frazer and the Imperial Russian Ballet, 1908–1910*. Helsinki: Academia Scientarium Fennica, 2009.

verschiedenen Intensitätsgraden einer „Logik der Identifikation“. In diesem Sinne ist es immer Gegenwartskunst gewesen.[3] Das schließt nicht aus oder verlangt geradezu danach, dass über die Inszenierung des Tragischen spezifische und historisch zu kontextualisierende Fragen manifest gemacht werden. An seiner Struktur und Funktion lassen sich formale und wirkungsästhetische Ordnungen erkennen, die mit neuen Konstellationen von Fiktion und Chorischem, Abwesenheit und Anwesenheit einhergehen.

Ein Aspekt begegnet uns in der Geschichte der langen Dauer seit der Antike in unterschiedlichster Gestalt: Über Jahrtausende bleibt die strukturelle Figuration eines ungeheuerlichen und zerstörerischen Geschehens eine Möglichkeit, Ambivalenzen über die Modellierung von Sprache und Körperlichkeit so zu (re-)präsentieren, dass diese einen tragischen Effekt hervorrufen. Der Umgang mit und die Aufführung von Ambivalenzen/Paradoxien ist in der Antike eine wesentliche Figur der Welterfahrung und ihrer Artikulation gewesen.[4] In einem engeren und essentiellen Sinn genügt für das Tragische „das Bewußtsein eines unaufhebbaren Verderbens, das sich in einer elaborierten formalen Darstellung von Leiden und Gewalt vollstreckt.“[5]

Im gegenwärtigen Diskurs sind dem Tragischen drei Bedeutungsebenen zugeordnet.[6] Erstens bezeichnet es alltagssprachlich ein extremes Unglück. Zweitens benennt es eine Reihe von Geschehnissen, Konflikten und Situationen, die in künstlerischen Formen, insbesondere in der Tragödie, vorkommen beziehungsweise inszeniert werden und denen spezifische Funktionen in Hinblick auf darstellerische Aktion und Wirkung zuordenbar sind. Drittens handelt es sich seit dem 19. Jahr-

---

[3] „Indem die entgrenzten Werke heute nicht nur immer neue Gattungen schaffen, sondern diese zugleich auch in sich aufheben, zeigen sie, dass jedes Werk, um zu gelingen, nicht nur einer Dimension bedarf, die sich als Technik, Konzeption, Verfahren verallgemeinern lässt, sondern ebenso eines Zuges, durch den es, als singuläres, über diese Dimension hinausweist.“ Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst*, 110–111.

[4] Vgl. Gumbrecht, Hans Ulrich: Inszenierte Zusammenbrüche oder Tragödie und Paradoxie. In: Gumbrecht, Hans Ulrich; Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, 471–494, hier 477.

[5] Bohrer, *Das Tragische*, 65–66.

[6] Vgl. Galle, Roland: Tragisch/Tragik. In: Barck, Karlheinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter; Steinwachs, Burkhart; Wolfzettel, Friedrich (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Worterbuch in sieben Bänden*. Bd. 6, Stuttgart: Metzler, 2005, 117–170, hier 119.

hundert um eine philosophische Reflexion, die sich auf die Tragödie bezieht, doch sich vom eigentlichen Bezugspunkt ablöst und eine grundlegende „Erfassung von Lebensphänomenen“ in Anspruch nimmt. Der dritte Aspekt, die „philosophische Appropriation der Tragödie“[7], setzt in dem geschichtlichen Moment ein, in dem das philosophische Modell des Tragischen in seinem eigentlichen Kontext, sprich im Theater, zum Konzept wird und man sich die antike Tragik und Tragödienwelt „handwerklich-technisch“ anzueignen beginnt.[8]

Im Denken und vor allem im Theater der Antike ist das Tragische nicht als ein Einzelereignis bestimmt. Es handelt sich vielmehr um eine Zusammenfügung von Geschehnissen, in der Darstellungs- und Rezeptionsebene, Aktion und Wirkung untrennbar miteinander verbunden sind.

> „Hervorzuheben ist hier vor allem das Komplementärverhältnis, welches das von Harmatia bis Pathos reichende Handlungsgerüst als Kernbestand der Darstellungsebene und die Hervorrufung von Katharsis als Ziel und Zentrum der Rezeptionsebene miteinander verschränkt. Die tragischen Affekte sind beiden Ebenen zugehörig und profilieren sich in ihrer je eigenen Ausformung wechselweise. Die tragische Handlung selbst steht im Vorzeichen des Jammervollen und Schaudererregenden und bildet somit die Voraussetzung für die ‚Affekttransformationen‘, bis hin zur Ebene der Rezeption, die ganz von eben diesen Affekten dominiert wird.“[9]

Das referentielle Vorwissen (um den Mythos, um die Geschichte) erlaubt es dem Publikum, sich mit allen Sinnen auf das situative und emotive Geschehen einzulassen. Die Verkörperung und „Widerfahrnis“ (Georg Picht) von heftigen Gefühlen wie Zorn, Furcht, Raserei, Klage verantwortet die „Ambivalenzspannung“ zwischen den Figuren[10] und die ekstatische Gegenwärtigkeit der tragischen Figur. Nicht der bloße

---

[7] Galle, Tragisch/Tragik, 152.

[8] Es wird mit dem Begriff des Tragischen und seiner Wirkungsweise „der Vorgang des Transports in einem umfassenden Sinn verbunden. […] In der Formulierung vom tragischen Transport ist die Tragödie charakterisiert im Wortsinne der mechané, d.h. als eine handwerklich-technische Vorrichtung zur Erzeugung geordnetet und gelenkter Bewegungsvorgänge.“ Honold, Alexander: Pathos-Transport um 1800. Modelle tragischer Bewegung in Theaterdiskurs und Briefkultur. In: Zumbusch, Cornelia (Hg.): *Pathos. Zur Geschichte einer problematischen Kategorie*. Berlin: Akademie Verlag, 2010, 99–116, hier 100.

[9] Galle, Tragisch/Tragik, 124.

[10] Zum Begriff Ambivalenzspannung vgl. Ette, Wolfram: *Kritik der Tragödie. Über die dramatische Entschleunigung*. Weilerswist: Velbrück, 2011, 9.

Handlungsablauf ist konstitutiv für das Tragische, sondern die Aktion, die phänomenale Intensitätserfahrungen möglich macht. Durch die Unmittelbarkeit der körperlichen Darstellung widerfährt das schwere Unheil im Kontext einer dramaturgisch geordneten Zusammenfügung von Geschehnissen (Irrtum, plötzlicher Umschwung, Wiedererkennung, schweres Leid) im Raum des Theaters. Die Tragödie schließt die Möglichkeit aus, es zu leugnen, zu politisieren oder zu marginalisieren.

> „Es ist gezeigt worden, daß der tragische Effekt der Tragödie nicht durch einen Handlungsvollzug zustande kommt, sondern durch verschiedene Formen der Pathosdarstellung. Das Pathos hat in der Gebärde des Schreckens, der Angst und der Trauer ein Paradigma erreicht, das danach nur noch selten erreicht worden ist. Aber manchmal ist es erreicht worden. [...] Wenn tragisches Pathos im 20. Jahrhundert wieder auftaucht, dann wird der Stil notwendigerweise anders sein müssen.“[11]

Gegenwärtig ist das Tragische in Tanz und Performance auf den ersten Blick nur bedingt präsent. Die unmittelbare oder mittelbare Bezugnahme auf das Tragische scheint seit dem 20. Jahrhundert wiederholt unterbrochen, obgleich es als (tanz-)theatrale Ausnahmefigur, als Aufführungs- und Denkfigur große inszenatorische Kunst und Philosophie hervorzubringen vermochte. Man könnte sogar behaupten, dass der zeitgenössische Diskurs über performative Künste auf einer programmatischen anti-tragischen Profilierung basiert: Dies wird über die Verneinung des Pathos manifest, das mit Übertreibung, Überladung, Pomp, Kitsch und Trivialität synonymisiert wird. Nicht zufällig heißt Jörg Heisers erstes Kapitel von Plötzlich diese Übersicht. Was gute zeitgenössische Kunst ausmacht (2007) „Pathos gegen Lächerlichkeit“; diese wird als Negativfolie, als Umkehrung des Pathos verstanden, auch wenn es sich im eigentlichen Sinn nicht um eine unmittelbare körperliche Erfahrung, sondern um einen Rezeptionsbegriff handelt. Der alte Kampf um die Frage der Vorherrschaft des Komischen über das Tragische zeigt sich hier unter neuen Vorzeichen.[12] Das Tragische wie

---

[11] Bohrer, *Das Tragische*, 386.

[12] Generell scheint das Komische und das Groteske in der gegenwärtigen Tanztheorie diskurskompatibler zu sein als das Tragische. Vgl. beispielsweise Foellmer, Susanne: *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz*. Bielefeld: transcript, 2009; Burt, Ramsay: *Alien Bodies. Representations of modernity, „race“ and nation in early modern dance*. London: Routledge, 1998; Franko, Mark: *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*. Cambridge: Cambrigde University Press, 1993; Brandstetter, Gabriele: Gesten und Gags – Im modernen und zeitgenös-

das Pathos werden im zeitgenössischen Diskurs häufig zu Stereotypen degradiert. Dabei wird wegen der teils formalen Ähnlichkeit zu den alten Modellen das, was man provisorisch ihre Essenz nennen könnte, nämlich ihre ereignisgenerierende Qualität nivelliert. Gleichzeitig haben – das zeigt die Geschichte der Moderne – Polemiken und Kritiken wiederholt neue Formen der Affektdarstellungen hervorgebracht, die sich in Begrifflichkeiten spiegeln wie Pathos der Nüchternheit statt Raserei, Pathos des Kleinen oder dem ironisch gebrochenen Pathos.[13] Das Pathos wie das Tragische sind auch in der gegenwärtigen Praxis des Tanztheater-Machens viel mehr als Verlustmetaphern. Die Befragung und Analyse von deren Qualität, die noch im gegenwärtigen Entzug als Essenz aufscheint, versteht sich als ein tanzwissenschaftlicher Beitrag zur Wiedergewinnung seiner disziplinenübergreifenden (diskursiven) Präsenz.

Mit der Rückkehr zu den Grundbedeutungen von Pathos wird die „expressive, referentielle und appellative Mehrfachfunktion" deutlich, der die modellhafte Trennung zwischen Produktion und Rezeption auflöst:

> „Indem sich schon die wortwörtliche Bedeutung des griechischen *pathos* sowohl auf ein Ereignis als auch auf das von diesem Ereignis provozierte Gefühl bezieht, sind im Pathos Verletzung und Schmerz, Anstoß und Effekt, Gefühlsregung und erregtes Gefühl semantisch zusammengezogen. Nicht zuletzt deshalb kann das Wort *pathos* in der tragödientheoretischen Tradition seit Aristoteles neben dem schweren Leiden des Helden auch das Mitleiden des Publikums, also sowohl das dargestellte Leiden als auch die zu reinigenden Affekte meinen."[14]

Die Modi der künstlerischen Verkörperung und ihre Wirkungsweisen werden in dieser antiken Bedeutung des Pathos als „Widerfahrnis" im Raum des Theaters nicht voneinander getrennt. Es ist durch die paradoxe Formel der künstlerischen Natürlichkeit bestimmt oder anders gesagt: Das Aufeinandertreffen von Kunst und Natur, von Fiktion und Wirklichkeit, von Intellekt und Instinktresiduen entzündet das Pathos.[15]

---

sischen Tanz. In: Wulf, Christoph; Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *Gesten. Inszenierung, Aufführung, Praxis*. München: Fink, 2010, 254–265; Ploebst, Helmut: *Körperwitz. Groteske und Ironie in der zeitgenössischen Tanzperformance*. Wien: Turia + Kant, 1999. Eine Engführung beider Perspektivierungen (in Historie und Gegenwart) ist ein Forschungsdesiderat.

[13] Vgl. Zumbusch, Cornelia: Probleme mit dem Pathos. Zur Einleitung. In: Zumbusch, *Pathos*, 7–24, hier 14.

[14] Zumbusch, Probleme mit dem Pathos, 9.

[15] Vgl. Zumbusch, Probleme mit dem Pathos, 18.

Das Pathos ist aber nicht ausschließlich eine Figur der Anwesenheit. Das zeigt sich schon in den Inszenierungen der antiken Tragödie: Die temporäre tatsächliche Abwesenheit der tragischen Figuren bei Akten der Gewalt, die hauptsächlich hinterszenisch stattfinden, und ihre lediglich imaginierte Anwesenheit, intensiviert durch die Präsenz des Chors, kann durchaus pathosverstärkend auf das Publikum wirken.

Das Tragische und das Pathos haben ereignisgenerierende Qualität. Es lassen sich dabei – so die These – modellhaft zwei Ereignisbegriffe unterscheiden: Das Tragische als großes, immer wieder reflexiv brechendes und referentielles theatrales Ereignis und das Pathos als kleines Ereignis, als mehr oder weniger kurzer Moment der „Widerfahrnis" und der unmittelbaren körperlichen Affizierung, in dem temporär die ästhetische Distanz zugunsten der kinästhetischen Erfahrung reduziert wird.[16] Beiden geht meist ein intentionaler inszenatorischer Akt voraus[17] und beide ereignen sich nur möglicherweise, auch wenn die Theaterpraxis die für ihre jeweilige Zeit gültigen Regeln und Formen einhält. Das heißt, das Tragische und das Pathos lassen sich im eigentlichen Sinne nur bedingt auf eine Formel bringen, auch wenn Aby Warburg und seine Zeitgenossen dies am Beginn des 20. Jahrhunderts obsessiv versucht haben.[18] Um 1900 versucht man, Unmittelbarkeit, Wandelbarkeit

---

[16] Vgl. zur Unterscheidung von zwei Ereignisbegriffen im Tanz: Haitzinger, Nicole: Pas d'Abeille und Cachucha – Auftritte von Frauen als ‚andere' Fremde. In: Jeschke, Claudia; Vettermann, Gabi; Haitzinger, Nicole: *Interaktion und Rhythmus. Zur Modellierung von Fremdheit im Tanztheater des 19. Jahrhunderts*. München: epodium, 2010, 199–209, hier 209. Und vgl. auch: Rebentisch, Juliane: Powered by Emotion. In: *Texte zur Kunst, Romantik*. Heft 65. Berlin: Texte zur Kunst Verlag, März 2007, 34–55, hier 43.

[17] In manchen tragödienfernen geschichtlichen Momenten widerfährt das Pathos quasi als Emergenz und ohne Intention.

[18] Umso faszinierender erscheint Aby Warburgs großangelegter Versuch im „Mnemosyne"-Projekt, die „Urworte menschlicher Leidenschaft", verstanden als Pathosformeln in einem „Gebärdensprachenatlas", in eine systematische Ordnung zu bringen: „In diesem Archiv des Körpergedächtnisses sind unterschiedliche Gestaltformen der ‚Urworte leidenschaftlicher Dynamik' verzeichnet: Spuren dionysischen Rausches, der orgiastischen Ekstase, der religiösen Ergriffenheit, des Triumphes, der olympischen Heiterkeit, des Leides, des Opfers. Beispiele solcher Pathosformeln finden sich im Tanz der griechischen Mänade, in der Bewegung der ovidianischen Nymphe, in der Gebärde der Nike oder in der römischen Victoria." Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Fischer, 1995, 29. Die zeitgeistige und zeitgemäße Antikenrezeption im Sinne ihrer transformatorischen Qualität um 1900 bildet die Basis für Warburgs Modell, das auch zur Perspektivierung des „freien Tanzes" oder „Ausdruckstanzes" herangezo-

und Bewegung (Pathos) mit Erstarrung und Wiederholung von Stereotypen (Formel) zu einem Korpus von Pathosformeln zu vereinen: „Pathos ist Augenblick, Formel bezeichnet Dauer. [...] Pathosformel ist deswegen ein Wort mit innerer ‚Sprengkraft'; es schließt in sich sowohl die Starrheit der Formel wie auch den Impetus des Pathos ein: in diesem inneren Spannungsfeld liegen sein Reichtum und seine Fruchtbarkeit."[19] Schon im antiken Theater existieren darstellerische Ausdruckskonventionen (Schemata), die das Pathos als Widerfahrnis ermöglichen sollen. Gleichzeitig wird diskursiv versucht, das Tragische zu regulieren (Aristoteles) beziehungsweise auf den Moment des Trügerischen zu reduzieren (Platon).

> „Dem Theater und der Schrift setzt Platon eine dritte Form entgegen, eine gute Kunstform, die choreographische Form der Gemeinschaft, die singend und tanzend Einheit stiftet. Demnach benennt Platon drei Weisen, wie Rede- und Körperpraktiken Figuren des Gemeinschaftlichen erschaffen können. Erstens die Oberfläche der stummen Zeichen, die, so Platon, wie Gemälde sind; zweitens den Bewegungsraum der Körper, der sich in zwei antagonistische Modelle aufteilt: zum einen in die Bewegung der Trugbilder auf der Bühne, mit denen sich das Publikum identifizieren kann, und zum anderen in die authentische Bewegung, das heißt die Bewegung des Körpers der Gemeinschaft."[20]

Dieses Modell und die dadurch bedingte „Aufteilung des Sinnlichen" (Jacques Rancière) werden den Diskurs über die Künste (Malerei, Theater, Musik, Tanz) in ihrer wechselhaften Geschichte und Geschichtlichkeit bestimmen. Obwohl Platon das Chorische, den Rhythmós per se als Verbindung von Kunst, Politik und Philosophie perspektiviert, bekommen das Theater und der Tanz als Kunstformen eine prekäre Seinsweise zugeordnet. Der philosophische „Wahrheitsdiskurs" nimmt sich der Frage der Darstellenden Künste an und schließt sie allmählich

---

gen werden kann: „Die Körperbilder des Tanzes zu Beginn des 20. Jahrhunderts – gelesen als Pathosformeln – erscheinen dann als symbolische Figurationen, in denen die Engramme leidenschaftlicher Dynamik überblendet und transformiert durch die Selbstdeutung des modernen Subjekts, lebendig werden." Brandstetter, *Tanz-Lektüren*, 29.

[19] Settis, Salvatore: Pathos und Ethos. Morphologie und Funktion. In: Kemp, Wolfgang; Mattenklott, Gert; Wagner, Monika; Warnke, Martin (Hg.): *Vorträge aus dem Warburg-Haus*. Bd. 1. Berlin: Akademie Verlag, 1997, 31–74, hier 41.

[20] Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin: b_books, 2008, 28.

aus den ästhetischen Diskursen aus.[21] Tanz als Kunst hat sich trotz der diskursiven Leerstellen in der Praxis als besonders widerständig erwiesen, da er im repräsentativen Regime, das vor allem nach Tätigkeitsformen unterscheidet, nicht eindeutig zuzuordnen war: Der inszenierte Tanz operiert mit Fiktionalisierung, um Trugbilder zu erzeugen, und mit der Anordnung von bewegten Körpern. In seiner wechselhaften Geschichte treten Theater und Chor miteinander, gegeneinander oder als Einheit auf.[22]

Das Tragische geht aus einer tanzwissenschaftlichen Perspektive von der Darstellung einer schauderhaften Ungeheuerlichkeit an der Grenze des Vorstellbaren durch den im mehrfachen Sinne bewegten Körper aus. Außerdem ist es im Kontext von zwei Grundbedingungen des Theaters – der Fiktionalisierung und dem Chorischen in all ihren unterschiedlichen Modalitäten der Aufführung[23] – zu verorten. Das Tragische ist nicht mit der Form der Tragödie gleichzusetzen, obgleich sich Diskurs und Aufführungspraxis in der langen Geschichte des Theaters zum Großteil darauf bezogen. Mit einem Perspektivwechsel hin zur Inszenierung und Erscheinung des Tragischen verändert sich das alte Ordnungssystem, das noch kategorisch zwischen Herstellungsweisen und Wahrnehmungsweisen unterscheidet. Wesentlich für diese Studie ist die Differenzierung zwischen Tragödie als dramatische Form und dem Tragischen. Beides ist eng miteinander verknüpft, doch letztlich – das zeigt die Geschichte – existiert das Tragische auch außerhalb beziehungsweise unabhängig von der Form der Tragödie. Dennoch hat der durch Aristoteles vorgenommene Zusammenschluss von Form und Wirkung einen langen Nachhall. In der europäischen Rezeption der Neuzeit führt dieser zu einem Regelkanon der Gestaltung von Tragödien. Letztlich steht hinter der Kanonisierung ein einfacher Gedanke: Die Perfektion der Form verspricht in der Poetologie die höchste Intensität von tragischer Erfahrung. Gleichzeitig ist die Arbeit an der Form regulierbar. Doch schon in der antiken Tragödie wird das Tragische nicht ausschließlich über sprachliche Artikulationen von dramatischen

---

[21] Vgl. Kotte, Andreas: *Theatergeschichte. Eine Einführung*. Köln: Böhlau, 2013, 56.

[22] Jacques Rancière benennt die Hauptformen der ästhetischen Aufteilung mit „Theater, Buchseite, Chor“, die lange das Repräsentationsparadigma bestimmt haben. Vgl. Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen*, 29.

[23] Diese zwei Grundbedingen sind als Referenz zu verstehen. Das heißt, dass sie selbst in einer expliziten Verweigerung im Sinne von Anti-Illusion oder in der Auslagerung des Chorischen in den Zuschauerraum in Theorie und vor allem in der Praxis des (Tanz-) Theater Machens wesentliche Bezugspunkte bleiben.

Konflikten hervorgebracht. Modellierte wie choreographierte Körper haben für die (kin-)ästhetische Erfahrung in der Doppelung von Kinesis und Aisthesis eine ungleich wichtigere Funktion. Über die Körper (als Medien) widerfährt das Pathos. Es handelt sich um Erfahrungen, die nur im künstlich erzeugten Zeit-Raum des Theaters gemacht werden können und die den Wirklichkeitsraum durch „Akte des Fingierens" (Wolfgang Iser) hin zu einem Möglichkeitsraum erweitern.[24] Entkoppelt man die Wirkungs- und Erfahrungsvorstellung von der Idee einer bestimmten dramatischen Gestaltungsweise, dann lassen sich unterschiedliche Verfahren bestimmen, die das Tragische von der Antike bis zur Gegenwart hervorbringen (sollen). Die Grundbedingung des Tragischen in seiner transformierenden und entgrenzenden Qualität ist nicht die Form der Tragödie, sondern, wie bereits angedeutet, ein jeweils spezifisches inszenatorisches Gefüge. Das zeigt sich in exemplarischer Ausformung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in dem versucht wird, das Tragische ohne Sprache in den sogenannten „Ballets tragiques" zu verkörpern. An der Frage, ob der Einsatz von Sprache eine Grundbedingung des Tragischen ist, entzünden sich bis heute kontroversielle Diskussionen. (Wie) Vermag der nicht-sprechende Körper Ambivalentes, Doppeldeutiges und Paradoxes darzustellen? In der Zeit der Aufklärung und mit ihrer Obsession für die Geste wird es Jean Georges Noverre und anderen möglich, die Tragödie als mimische und tänzerische Aktion zu denken und – wenn auch mit Abstrichen und Einschränkungen – aufzuführen. Diese und andere tanztheatrale Inszenierungen des Tragischen gehen von der beschriebenen ereignishaften Vorstellung von Kunst aus. Der ästhetisch-epiphane Impuls ist schon in der Antike der „eigentliche Kern des attischen Dramas" (Karl Heinz Bohrer) in der Erfahrungswelt des Theaters. Erst durch bestimmte Konstellationen und Figurationen von Anwesenheit und Abwesenheit der bewegten Körper im (tanz-)theatralen Raum kann es zu einer „unvergleichlichen Dramatisierung des Verhältnisses von erzeugter und präsentierter Präsenz", zu „vorübergehend auffälliger" und „auffällig vorübergehender Gegenwart" kommen.[25]

---

[24] Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, 20.

[25] Seel, Martin: Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs. In: Früchtl, Josef; Zimmermann, Jörg (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, 48–62, hier 60. Und auch: „Künstlerische

Diese besondere Präsentation von Präsenz und Absenz, die Tanz zur inszenierenden Kunst macht, ist – so meine These – an zweierlei Existenzen gebunden: An das Theater als (zumindest) referentielle Stätte der Präsenz und an den gegenwärtig erfahrbaren, das heißt zeitgebundenen bewegten Körper. Erst diese zweifache Bezugnahme (auf das Theater, auf den Körper) vermag es, tragische Erfahrungen überhaupt möglich zu machen. Das Tragische ist eine (tanz-)theatrale Ausnahmefigur und kommt gleichzeitig in seinem Modus der Erschütterung dem Leben unvergleichlich nahe. Dafür, dass Momente des „absoluten Präsens" (Karl Heinz Bohrer)[26] oder der „ekstatischen Gegenwart" (Martin Seel)[27] in Erscheinung treten können, müssen – so sei hier behauptet – bestimmte Grundbedingungen, vor allem das komplexe Verhältnis von Distanz und Nähe, Abwesenheit und Anwesenheit, inszenatorisch, choreographisch wie dramaturgisch durchdacht und erfüllt sein. Die Leitfrage lautet: Wie wird das Tragische körperlich In-Szene-Gesetzt, dass es überhaupt erscheinen kann?

Methodisch scheint die Forschung zu *Resonanzen des Tragischen* eine strukturell-phänomenologische Doppelperspektive zu verlangen, die Herstellungs- wie Rezeptionsaspekte der Inszenierung im europäischen Tanztheater korrespondierend verhandelt.[28] In gewisser Weise

---

Inszenierungen […] sind Präsentationen in einem besonderen Sinn. Sie stellen nicht alleine eine besondere Gegenwart her und stellen nicht allein eine besondere Gegenwart heraus – sie bieten Gegenwarten dar. Sie sind Imaginationen menschlicher Gegenwarten – ob dies nun vertraute oder unvertraute, vergangene oder künftige, wahrscheinliche oder unwahrscheinliche Weltverhältnisse sind. Sie *produzieren* Präsenz nicht allein, sie *präsentieren* Präsenz." Seel, Inszenieren als Erscheinenlassen, 50. Anzumerken ist, dass Seel nicht trennscharf zwischen Inszenierung und Aufführung unterscheidet. Diese Differenzierung ist für eine spezifischer tanz- und theaterwissenschaftliche Perspektivierung des Tragischen allerdings wesentlich.

[26] Bohrer, Karl Heinz: *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.

[27] Vgl. die Schriften von Martin Seel; u. a. Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*. München: Hanser, 2000.

[28] Georges Didi-Huberman führt in seiner Bataille-Lektüre für diese Art der Perspektivierung den Begriff der expérience ein: „Profitieren wir also vom Doppelsinn dieses Wortes expérience, um nicht gleich von Anfang an dem theoretischen Dilemma auszuweichen, das zwischen folgenden zwei Erfahrungen besteht: der Erfahrung, der man unterzogen wird (die auf einem phänomenologischen Blickwinkel, ja einer Ergießung und Verschmelzung mit dem Text Batailles beruht) und der Erfahrung, die ins Werk gesetzt, mittels wirksamer Verfahren konstruiert wird, dem Experiment (das insofern auf einem formalen, ja strukturalen Blickwinkel beruht.)" Didi-Huberman, Georges:

sprengt dies tradierte (und aus anderen Disziplinen entlehnte) Methoden und Herangehensweisen. Es verlangt eine Strenge des wissenschaftlichen Denkens, die – so die These – aus „dichten Beschreibungen" von (historischen oder gegenwärtigen) Inszenierungen Funktionen von wahrgenommen Strukturen herausarbeitet, analytisch konstruiert und gleichzeitig deren Ereignishaftigkeit anerkennt und benennt.[29] Um das Tragische lassen sich außerdem verschiedene Verfahren und Techniken gruppieren, die in hohem Maße von den Kontexten der Zeit präfiguriert sind. Sie basieren auf Konzepten, die vor einer Aufführung gedacht, verhandelt, erprobt werden. Die Geschichte der Begriffe zur Bestimmung des Tragischen (beispielsweise *Fiktion*, *Illusion*, *Phantasma*, *Imagination*, *Mimesis*, *Pathos*, *pathetisch*, *Geste*, *Ornament*, *Chor* und *Gruppe*) präsentiert sich als vielgestaltig. In der Studie *Resonanzen des Tragischen* sollen ihre jeweilige Relevanz in Hinblick auf das Inszenatorische erfasst, wie auch die historischen Kontexte und ästhetischen Bedingungen der Termini und zugleich des theatralen Ereignisses berücksichtigt werden.[30] Die gewählten Begriffe zur Annäherung an das Tragische verstehen sich als Suchbegriffe, die jeweils aus der Zeit der (jeweiligen) Inszenierung entlehnt werden. Für das antike Tragische lassen sich drei bestimmen, durch die das Tragische diskursiviert wird, nämlich *Phantasma*, *Mimesis* und *Pathos*. In der Zeit der Aufklärung wählt man zur Re-Figuration des Tragischen die ästhetischen Begriffe *Illusion*, *Ausdruck* und *Leidenschaft*. In der frühen Moderne werden seine Residuen mit *Imagination*, *Eindruck* und dem *Pathetischen* erfasst. Die zeitgenössische Perspektivierung bezieht sich mit *Allusion*, *Erfahrung* und *Anti-Pathos* auf den Entzug des Tragischen.

Die Darstellung der exemplarischen historischen und gegenwärtigen Beispiele erfolgt in dieser Studie unter vier Prämissen, nämlich der

---

Formlose Ähnlichkeit oder die Fröhliche Wissenschaft nach Georges Bataille. München: Fink, 2010, 22.

[29] Vgl. Bohrer, Karl Heinz: *Selbstdenker und Systemdenker. Über agonales Denken*. München: Hanser, 2011, 25.

[30] Am deutlichsten werden die (Begriffs-)Verschiebungen in Hinblick auf den Aspekt der Fiktionalisierung, die in der Antike im Spannungsfeld der philosophischen (Anti-Theater)-Diskurse, theoretischen Überlegungen zu Phantasma und Mimesis und den wenigen Quellen zur Aufführungspraxis selbst verortet werden kann. In der Aufklärung wird die Fiktionalisierung mit dem Begriff der Illusion und über die theoretischen, praktischen und ästhetischen Überlegungen zur Geste verhandelt. In der frühen Moderne schließlich theoretisiert man diese über den vielschichtigen Begriff der Imagination.

Retrospektivität, der Perspektivität, der Selektivität und der Partikularität.[31] Das heißt, dass es sich bei den Fallstudien um eine bereits gewesene Inszenierung handelt, die retrospektiv mit einer bestimmten Perspektive (Inszenierung des Tragischen) beschrieben und analysiert wird. Dieses Vorgehen bedingt eine Fokussierung auf bestimmte Aspekte (mittels spezifischer Gesten[32]/Posen, Auftritte und Formationen von Chor/Gruppe in Szene gesetzte Ambivalenz und Ereignishaftigkeit), es blendet in anderen Kontexten Wesentliches aus und strebt nicht nach Totalität.[33] Ambivalenz und Ereignishaftigkeit werden über die Analyse von choreographischen und dramaturgischen Verfahren wie Bewegungs- beziehungsweise Gestenanalyse re-konstruiert.

EXKURS: ANTIKENKONSTRUKTIONEN UND -REZEPTIONEN

Diskursgeschichtlich betrachtet ist das Tragische bis in die frühe Moderne unmittelbar mit der Frage der Antikenkonstruktion und -rezeption verbunden. Die Verschiebung des künstlerischen und theore-

---

[31] Vgl. Bergemann, Lutz; Dönike, Martin; Schirrmeister, Albert; Toepfer, Georg; Weitbrecht, Julia: Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels. In: Böhme, Hartmut (Hg.): *Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*. München: Wilhelm Fink, 2011, 39–56, hier 43.

[32] „Geste“ ist kein universell zu fassender Begriff. Ihre Funktion wie Erscheinungsform ist komplex und kontextbezogen. Eine vorläufige und einleitende Annäherung erlauben Christoph Wolf und Erika Fischer-Lichte mit folgender Begriffskonturierung: „Gesten […] sind Bewegungen des Körpers, die auf Adressaten gerichtet eine geteilte Intentionalität zum Ausdruck und zur Darstellung bringen. Sie werden in mimetischen Prozessen hervorgebracht und verstanden: sie spielen für die menschliche Kommunikation, das kulturelle Leben und die Künste eine zentrale Rolle. Gesten sind performativ, d.h. sie werden inszeniert und aufgeführt; sie gestalten Gemeinschaft, menschliche Kooperation und ästhetische Produktion. Sie zeigen etwas und zeigen dabei sich selbst; sie sind ludisch und selbstreferentiell.“ Wulf, Christoph; Fischer-Lichte, Erika: Einleitung. In: Wulf/Fischer-Lichte, *Gesten,* 9–20, hier 13.

[33] Es wäre sicher noch aufschlussreich, die „signature pieces“ *Der gerächte Agamemnon* (1771) und *Excelsior* (1881) in Hinblick auf die Erörterung der Inszenierung des Tragischen mit einem Beispiel aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu erweitern. Der (künstlerische, theoretische, ästhetische) Paradigmenwechsel in der Antikenrezeption (vom Klassischen zum Archaischen) und seine Auswirkungen auf den Tanz um 1900 ist allerdings in der Tanzforschung bereits untersucht und hervorragend erörtert worden. Vgl. beispielsweise Brandstetter, *Tanz-Lektüren*.

tischen Interesses von klassischer zu archaischer Antike führt zu einem „Kontinuitätsbruch“ am Ende des 19. Jahrhunderts.[34]

Die Antike wurde in der langen Geschichte des Tanzes zur Referenz – in Theorie wie in der Praxis, motivisch und inhaltlich wie strukturell. Wenn man ihr Werden anerkennt, sie nicht nur als Gewesenes sieht und den Transformationsaspekt hervorhebt, dann zeigt sich ihre Hervorbringungsqualität: „Indem die Antike zum privilegierten oder polemischen Objekt von Wissensprozessen, künstlerischen Adaptionen und ideologischen Aushandlungen wird, funktioniert das dabei entworfene Antike-Bild als Selbstartikulation der jeweiligen Aufnahmekultur.“[35]

Der Tanz der europäischen Neuzeit ringt um sein Selbst-Verständnis, gerade weil er nicht eindeutig zuordenbar ist, und versucht sich – in seinen Tanzgeschichtsschreibungen wie in theoretischen Reflexionen – über die Antikenreferenz zu legitimieren. Eine diskurshistorische und -analytische Betrachtung vermag diese kulturellen Konstruktionsprozesse zu verdeutlichen, und das wird in dieser Studie auch in mancher Hinsicht – wenn auch nicht prioritär – erfolgen. Die Perspektivierung erfolgt unter folgenden Prämissen: Eine Antikenreferenz kann zugleich konstruktiv und rezeptiv sein; Rezeption ist ohne Konstruktion nicht möglich und vice versa. In diesem Sinne wird die Antike durch kreative wie zerstörerische Transformationsprozesse immer wieder neu hervorgebracht und erfunden.[36]

Diese Studie definiert Antikenkonstruktionen und -rezeptionen als Kontexte für das resonierende Tragische im europäischen Tanztheater, das anhand von *Der gerächte Agamemnon* (1771) und *Excelsior* (1881) exemplifiziert wird. Historisch betrachtet lässt sich die Antike in der Zeit des Reformballetts im 18. Jahrhundert als Katalysator bestimmen, durch den tanztheatrale Inszenierungsverfahren hochgradig dynamisiert

---

[34] Vgl. Seidensticker, Bernd: Vorwort. In: Seidensticker, Bernd; Vöhler, Martin (Hg.): *Urgeschichten der Moderne. Die Antike im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler, 2001, VII–X, hier VII.

[35] Website des deutschen Sonderforschungsbereichs 644 „Transformationen der Antike“, http://www.sfb-antike.de/de/kurzprofil-des-sfb/langfassung/ (12.12.2012).

[36] „Grundsätzlich ist jede Transformation durch einen Referenzbereich und einen Aufnahmebereich gekennzeichnet. Aus dem Referenzbereich wird ein Aspekt selegiert, wobei diese Auswahl bereits eine Konstruktion darstellt. Transformationen erzeugen dabei sowohl Veränderungen des Referenzbereichs wie des Aufnahmebereichs. Sie führen dadurch zu ‚Neuem‘ im doppelten Sinn, nämlich zu Neufigurationen sowohl innerhalb der Referenz- wie innerhalb der Aufnahmekultur.“ http://www.sfb-antike.de/de/kurzprofil-des-sfb/langfassung/ (12.12.2012).

und beschleunigt werden. In der Moderne hat die Antike schließlich die Funktion eines Filters, der das Alte vom Neuen trennt und der nur für einzelne Elemente, die anschließend hybridisiert werden können, durchlässig ist. Im 18. und im 19. Jahrhundert zeigt sich noch ein explizit diskursiver Bezug auf die Antike, der die tanztheatralen Inszenierungen rahmt, auch wenn sich das Tragische als Figur der Ambivalenz und im Sinne der Ereignishaftigkeit jenseits von Antikenkonstruktionen und -rezeptionen bewegt.

Das „Klassische" als Denkfigur ist ein Sonderfall, über das sich nach Salvatore Settis' Studie *Die Zukunft des „Klassischen". Eine Idee im Wandel der Zeit* bestimmte Identitäts- und Alteritätsmuster erkennen lassen, die auch für die Tanzforschung von Relevanz zu sein scheinen. Im 20. Jahrhundert existieren demnach zwei Sichtweisen des „Klassischen", die nicht als Gegensatz entstanden sind, aber sich dennoch heute so präsentieren: „Die erste ist tendenziell ahistorisch und betrachtet das ‚Klassische' als ein unveränderliches, ewig gültiges, weder an Raum noch Zeit gebundenes System universeller Werte, die durch eine glückliche Fügung von Griechen entwickelt, von Römern übernommen und verbreitet schließlich bis zu uns gelangt sind."[37] Eine zweite Sichtweise versucht das „klassische" Altertum in seinen historischen Kontext zu stellen, verschiedene Phasen (und innere Widersprüche und Segmente) wie interkulturelle Beziehungen herauszuarbeiten. Dabei wird die glatte, ahistorische Klassizität aufgebrochen bis zu ihrer Zerstörung, an der sich wiederum Diskurse und Vorstellungen der modernen Geschichte und Kultur festmachen lassen. Gerade diese substanzielle Offenheit der zutiefst hybriden Kulturen der Antike, die Identifikationen (im Sinne der zyklischen „klassischen" Wiedergeburten) wie Alteritätskonzepte hervorgebracht hat, verlangt in einer gegenwärtigen Auseinandersetzung eine „strenge intellektuelle Disziplin", um das „zutiefst Überraschende und Fremde"[38] in ihren Konstruktionen wie Rezeptionen greifbar zu machen. In dieser aktuellen rhetorischen Perspektivierung der Antike als „substanzielle Offenheit" und ihrer Annotation als „Überraschendes und Fremdes" ist der Aspekt des Ereignishaften implizit mitgedacht.[39]

---

[37] Settis, Salvatore: *Die Zukunft des „Klassischen". Eine Idee im Wandel der Zeit*. Berlin: Wagenbach, 2009, 81.

[38] Settis, *Die Zukunft des „Klassischen"*, 98.

[39] Vgl. dazu auch die aktuellen Erkenntnisse zum Rhetorischen und Performativen wie

Doch signifikant häufiger verweisen Begriffe wie Abwesenheit, Absenz, Negation nicht nur auf den Entzug der Antike als Referenzsystem für tanztheoretische Diskurse, sondern auch auf einen generellen „untragischen Zeitgeist".[40] Ist die Antike, die so lange unsere Kultur bestimmt hat, zum Gespenst geworden? Dieser Satz scheint überzeichnet, doch er vermag angesichts der gegenwärtigen Wende von einer analogen zur digitalen Welt den Zeitgeist zu beschreiben. Das Wissen von der Antike ist nicht mehr Allgemeinbildung, sondern wird in der medialen Kultur zur konventionellen und leblosen Floskel, zum postmodernen und aus dem Kontext gelösten Zitat: „Die Antike erstarrt zur Ikone".[41] Es kann beobachtet werden, dass die Antike aus der allgemeinen Kultur und den Bildungsgängen radikal verdrängt wird. Damit einher geht der Verlust des Bewusstseins von Prozessen, die zum Beispiel verschiedene Formen und Formeln des Klassischen oder Archaischen in der europäischen Neuzeit hervorbrachten.

Auch das jahrhundertelang tradierte Wissen um Mythen als Reservoir der Sichtbarmachung, Verdeutlichung und Verkörperung von sozialen Energien, mittels derer Fragen der Kommunikation, Interaktion und Partizipation verhandelt wurden, scheint sich nur mehr an der Peripherie (und als Spezialwissen der einschlägigen akademischen Disziplinen) lokalisieren zu lassen. An die Stelle des vielschichtigen Vergangenen tritt aktuell vermehrt die Stereotypisierung, die Reductio *ad unum* und die Marginalisierung der immensen Komplexität der (antiken) Kulturen. Dieser Prozess des tiefgreifenden kulturellen Wandels geht mit dem Verlust des historischen Gedächtnisses von Europa einher, „es identifiziert die eigene Tradition nur mehr mit der Moderne, d.h. mit den als unbestreitbar anerkannten Werten."[42]

Die europäische Kunst der Neuzeit bis in die ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts ist durch ein zyklisches Modell bestimmbar. Exemplarisch wird das in wiederkehrenden Querelles des Anciens et Modernes, die „Altes" und „Neues" miteinander in Beziehung setzen, konkurrenzieren lassen, verhandeln und ideologisieren, in denen also das Neue in Referenz zum Tradierten bestimmbar ist und so zukünftiges

---

zur Modellierung von Fremdheit im Tanztheater des 19. Jahrhunderts in: Jeschke; Haitzinger; Vettermann, *Interaktion und Rhythmus*.

[40] Bohrer, Karl Heinz: *Großer Stil. Form und Formlosigkeit in der Moderne*. München: Hanser, 2007, 384.

[41] Settis, *Die Zukunft des „Klassischen"*, 91.

[42] Settis, *Die Zukunft des „Klassischen"*, 13.

Potential hat. Das Konzept des „Zeitgenössischen“ ist im Vergleich allumfassend und in weiterem Sinne antizyklisch und konkurrenzlos. Zwar ist jede Kunst, die zu einer bestimmten Zeit produziert wurde, „zeitgenössisch“ gewesen, und dennoch wurde der Begriff „Zeitgenössische Kunst“ in den letzten Dekaden zu einem Allgemeinplatz in den Medien und der Gesellschaft. Wie Hans Ulrich Obrist in ‚Manifestos for the Future‘ ausführt, verweist diese Verflachung auf eine rein „temporäre“ Markierung, und als einfacher Hinweis auf das „Jetzt“ entzieht sie sich dadurch kritischen, ideologischen oder historiographischen Perspektivierungen:

> „It appears not to require any lengthy unraveling of that kind that Baudelaire, for example, felt to be required of the ‚modern‘, whose sense of the ‚the contingent‘ linked an orientation towards the future to a break with traditional values, and in particular to break with a cyclic conception of time.“ [43]

Es ist offensichtlich, dass in unserer pluralistischen Kultur, die sich in einem Umbruch von Analogem zu Digitalem befindet, Oberflächenvernetzungen verbreiteter sind als tiefe Durchdringungen und eine gewisse (innere) Bedingtheit, die eine Notwendigkeit für das Tragische als Ereignis zu sein scheint. Dennoch präsentiert sich das Verhältnis von Tragischem und Gegenwartskunst als komplexer als es eine kulturpessimistische Sicht vorschlägt. Wenn die gegenwärtige Kunst unter anderem auch von leerem Eklektizismus, Googlyfizierung und Indifferenz zeugt,[44] kann man von diesen Phänomenen nicht auf das Ganze und die Nicht-Mehr-Existenz des Tragischen schließen. Eine wichtige Verbindungslinie ist die Privilegierung der Ereignishaftigkeit. Außerdem scheinen wesentliche Aspekte der Gegenwartskunst – wie Entgrenzung, Partizipation, Transmedialität und Erfahrung – in den historischen Diskursen über das Tragische unter anderem Namen aufgetreten zu sein.[45]

---

[43] Obrist, Hans Ulrich: Manifestos for the Future. http://www.e-flux.com/journal/view/104 (13.05.2010).

[44] Vgl. dazu auch Rebentisch, *Theorien zur Gegenwartskunst*, 11–13.

[45] Eine genauere Studie dazu ist ein Forschungsdesiderat.

ZUM ANTIKEN TRAGISCHEN ALS METHODE

Die einleitenden Ausführungen zum antiken Tragischen sind nicht als Modell zu verstehen, das auf andere historische Kontexte übertragen wird. Vielmehr präsentieren sich die mit Pathos, Chor/Chorischem und Phantasma/Mimesis verbundenen Aspekte der Widerfahrnis, der Darstellbarkeit, der Figuren und Figurationen der Anwesenheit/Abwesenheit als Kristallisationspunkte, als produktives Instrumentarium oder besser noch als Methode zur Verhandlung der Resonanzen des Tragischen im 18. und 19. Jahrhundert.

PATHOS: WIDERFAHRNIS UND DARSTELLBARKEIT

Im zeitgenössischen philosophischen Diskurs wird die Macht und Mächtigkeit des Pathos wiederentdeckt. Bernhard Waldenfels spricht von einer „Geburt des Theaters aus dem Pathos", das mit Aristoteles auf die Katharsis übertragen wurde und nun wieder enger auf Sich-Bewegen und Bewegt-Werden als Affekterfahrung bezogen wird.

> „Was seit Jahrhunderten unter dem Stichwort der Katharsis beschworen wird, spricht für eine Geburt des Theaters aus dem Pathos. Die kathartische Wirkung wäre von daher neu zu bedenken, nicht als Reinigung der Gefühle, auch nicht als Reinigung von Gefühlen, wie die zwiefache Übersetzung der Tragödienbestimmung aus der aristotelischen Poetik lautet, sondern als eine Steigerungsform des Pathos, als ein besonderer Umgang mit dem, was uns zustößt und erregt. E-Motionen sind Motionen, Bewegungen, in die man gerät, keine Zustände, die man hat, Ähnliches gilt für Af-fekte, in denen uns buchstäblich etwas angetan wird."[46]

In der Antike vor der philosophischen Aufklärung bezeichnet Pathos nicht wie im heutigen Verständnis einen Seelenzustand, sondern das, „was einer Person oder Sache widerfährt. In diesem Sinn kann jede Veränderung, auch die Veränderung von Dingen, pathos heißen."[47]

---

[46] Waldenfels, Bernhard: *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010, 276.

[47] Picht, Georg: *Kunst und Mythos*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1986, 439, Anm. 3.

Über den Begriff des Pathos manifestiert sich eine „Spannung zwischen anthropologischer Konstanz und historischer und kultureller Variabilität" von Gefühlen und deren Darstellung.[48] Lust, Zorn, Angst, Freude, Mitleid, Hoffnung, Furcht sind in der antiken Vorstellung keine inneren Gefühle, sondern stoßen (einem) von außen zu. Die großangelegte Individuation von Affekten bis zur Etablierung einer Gefühlskultur ist erst um 1750 zu verorten. „Widerfahrnis" ist neben Erschütterung und Leidenschaft die genaueste Entsprechung von Pathos in der Antike: „Das mythische Denken hat also Phänomene, die wir als innerseelische Gestimmtheiten, Gefühle oder Erregungen verstehen, in ihrer objektiven Gestalt vor Augen – in einem völlig anderen Modus mithin, als wir in unserer psychologischen Denkungsart Gefühle verstehen."[49] Als theatrale Kategorie meint es eine Intensität, die sich sowohl auf ein schauderhaftes Ereignis wie auf das von diesem Ereignis provozierte Gefühl bezieht. In der antiken Pathosvorstellung sind Aktion und Wirkung nicht unterschieden, es entfaltet sich vielmehr ein komplexes Verhältnis von auslösendem Ereignis und ausgelöstem Affekt. Typische Auslöser des Pathos sind außerordentliche Ereignisse, furcht- und mitleiderregende Szenen und Katastrophen aller Art, die mit heftigen Affekten und Handlungsdruck einhergehen.[50] Der Modus seiner Erfahrung ist gewaltsam, exzessiv und ekstatisch. Die Etymologie von Pathos, Pathēma, Pathēmata verweist auf ein Leiden, bei dem das Innere des Menschen, die Psyche noch nicht als eigener Bereich von der Außenwelt unterschieden war: „Pathos bezeichnete [...] eine Einheit von Ereignis und Reaktion, [nicht] die Bewegung oder den Zustand der psychê, die vom Ereignis oder ‚Unglück' verursacht werden: das ‚Erlebnis'."[51] Die Internalisierung des Pathos und die Differenzierung von Ereignis und Erlebnis werden in den Resonanzen des Tragischen von entscheidender Bedeutung sein.

Der Gegenpol von Pathos als Widerfahrnis ist in der Antike die Trias von Praxis, Poesis und Ergon, die mit Tun und Handlung verbunden sind. Außerdem ist, wie Salvatore Settis in seinem Artikel ‚Pathos

---

48 Zumbusch, Probleme mit dem Pathos, 8.

49 Böhme, Hartmut: Vom Phobos zur Angst. Zur Begriffs- und Transformationsgeschichte der Angst. In: Harbsmeier, Michael; Möckel, Sebastian (Hg.): *Pathos, Affekt, Emotion. Transformationen der Antike*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009, 154–184, hier 160.

50 Vgl. Dachselt, Rainer: *Pathos. Tradition und Aktualität einer vergessenen Kategorie der Poetik*. Heidelberg: Winterverlag, 2003, 31.

51 Dachselt, *Pathos*, 19.

und Ethos. Morphologie und Funktion‘ nachweist, die Koppelung von Ethos und Pathos in der griechischen Kultur tief verankert:

> „Ethos bezeichnet den Charakter eines Individuums in seinen beständigen Elementen, in seinen Verhaltenskonstanten, während Pathos (mit […] ‚leiden‘ verbunden) die vorübergehenden, momentanen seelischen Erregungen, sowohl in einem sehr weiten als auch im engeren Sinn, kennzeichnet. […] Im engeren Sinne kennzeichnet Pathos die Emotionen und leidenschaftliche Erregtheit der Seele als *innere* Redaktion auf *äußere* Ereignisse.“[52]

In der Antike hat es bis zu seiner Umdeutung um etwa 400 v. Chr. Ereignisqualität: „Pathos bedeutet, daß wir von etwas getroffen sind, und zwar derart, daß dieses Wovon weder in einem vorgängigen Was fundiert, noch in einem nachträglich erzielten Wozu aufgehoben ist.“[53] Der sprunghafte Wechsel von einem Zustand bedingt ein Außer-Sich-Geraten, das im Theater als Intensivierungsverfahren eingesetzt und künstlich hergestellt wird. Das Pathos als kleines Ereignis fordert das Ethos heraus, das „in der besonderen Art [besteht], seine Gefühlsregungen zu kontrollieren (bzw. nicht zu kontrollieren)“.[54] Bernhard Waldenfels spricht von einem „pathetischen Impuls“, der für das Theater bestimmend ist:

> „Am Anfang steht nicht jemand, *der* oder *die* von sich aus handelt, sondern jemand, *dem* oder *der* etwas geschieht. Am Anfang steht ein Patient und kein Akteur. Es gibt einen Geschehensüberschuß in allem Handeln wie auch in allem Sprechen. Was sich ereignet, kann unter bestimmten Bedingungen *als Handlung* verstanden werden, es ist aber mehr und anders als das. Jede Handlung, auch jede Sprechhandlung trägt Züge einer Fremdhandlung, sofern sie anderswo beginnt, bei dem, was uns reizt, uns

---

[52] Settis, Pathos und Ethos, 35.

[53] Waldenfels, Bernhard: Zwischen Pathos und Response. In: Waldenfels, Bernhard: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, 34–55, hier 43.

[54] Settis, Pathos und Ethos, 34. Hier könnte man Verbindungen zu aktuelleren Theatertheorien wie der von Erika Fischer-Lichte herstellen. Sie bezeichnet die spezifische ästhetische Theatererfahrung als „Schwellenerfahrung“. Während einer Aufführung entsteht durch das mehrmalige Umspringen zwischen der Ordnung der Repräsentation zur Ordnung der Präsenz ein Zustand der Instabilität, der den Wahrnehmenden in einen „Schwellenzustand“ versetzt. Kontrollverlust und der Versuch der Stabilisierung der Wahrnehmung bringen das theatrale Ereignis durch diese ständigen Transformationsprozesse erst hervor. Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff. In: Fischer-Lichte, Erika; Risi, Clemens; Roselt, Jens (Hg.): *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*. Berlin: Theater der Zeit, 2004, 11–26.

> anzieht oder abstößt, stört oder beflügelt und unser Handeln in Gang setzt. Die mimetische Differenz zwischen dem Darzustellenden und dem Darstellenden ruht also nicht in sich selbst, sondern weist über sich hinaus. Was zur Darstellung *drängt* und nicht schon einem Darstellungsrepertoire gehört, ist auf gewisse Weise *undarstellbar*. Zu dieser Einsicht bedarf es keiner besonderen Weise des Erhabenen und keines speziellen Darstellungsverbots. Das Undarstellbare ist nicht jenseits der Darstellung zu finden, sondern in ihr. Undarstellbar ist genau das, *wovon* der Darstellende getroffen ist und *worauf* er mit seinen Darstellungskünsten antwortet. Die mimetische Differenz zerdehnt sich und nimmt die Form einer Diastase an, in der das Pathos als das, was uns widerfährt und die Response als das, was von uns selbst ausgeht, auseinandertreten, geschieden durch einen zeiträumlichen Hiatus."[55]

Das Pathos wird im Sinne der Antike perspektiviert, nämlich als ereignishaft, als Geschehensüberschuss, als etwas über die Handlung Hinausweisendes. Es kommt aktuell wieder zu einem Tremendum von Handlung als Grund der Tragödie. Der Pathosdiskurs berührt die Frage der Darstellbarkeit, das Pathos (zer-)stört die Grenze zum Undarstellbaren. Und Pathos widerfährt – und das ist nicht zu vergessen – dem Körper. Der Widerfahrnis von Pathos im Theater steht seine Verkörperung gegenüber. Das Pathos wird im Körper des Darstellers aufgerufen, künstlich erzeugt und modelliert (durch Bewegungen, Gesten, Sprache) – er macht sich jemandem mit und durch seinen Körper ähnlich, dem Pathos widerfährt –, um die Widerfahrnis (für das Publikum) im theatralen Ereignis zu ermöglichen. Und Pathos bedingt einen Überschuss, der schließlich Kunst ausmacht im Sinne von Jean-Luc Nancy: „[U]nd vermutlich gibt es vorläufig keine andere Definition der Kunst als das Überfließen und Übertragen über die Zeichen hinaus."[56] Tanz ist eine Kunst, in der es am konsequentesten zu diesem Überschuss kommt, da die Modellierung von Körperlichkeit und Bewegung die Zeichenhaftigkeit zumindest herausfordert. Auch richtet sich der Blick auf die Ereignishaftigkeit, die Gegenwärtigkeit: „Das Pathos, das immer wieder neu geschieht, selbst wenn sich vieles daran wiederholt, lässt sich nicht vorweg inszenieren, es ist immer wieder neu aufzuführen."[57]

Bei Aristoteles zeigt sich die Neubestimmung des Pathos, in der seine alte Bedeutung noch mitschwingt und es gleichzeitig zur Befreiung

---

[55] Waldenfels, *Sinne und Künste*, 274–275.
[56] Nancy, Jean-Luc: *Am Grund der Bilder*. Zürich: Diaphanes, 2006, 49.
[57] Waldenfels, *Sinne und Künste*, 277.

von der Übermacht der Widerfahrnis zu einer Einforderung von kritischer Beurteilung und kontrolliertem Umgang kommt: „Die abendländische Philosophie beginnt als „Patho-logie", als repressiver Diskurs, der die Patheme (im Sinne affizierender Ereignisse) entwurzelt, ihre Kräfte philosophisch aneignet und so kontrollierbar macht."[58] In Aristoteles' Metaphysik wird der Einschluss von „Potenz oder Aktualität eines Wechsels" deutlich, und in der Nikomachischen Ethik kommt es zur Bestimmung von Pathê als „Empfindungen, die von Lust oder Unlust begleitet sind."[59] Platon erkennt die Erregung der starken Affekte im Theater, die durch tragisch inszenierte Leidenschaften hervorgerufen werden, und exkludiert sie (wie die Trugbilder der Malerei) aus der Polis.[60] Bei Aristoteles ist keine eindeutige Grenze zwischen Gefühlen und Affekten markiert. Es existieren in seinen verschiedenen Schriften jeweilige Auflistungen von Emotionen, die sich nur zum Teil entsprechen.[61] Das Pathos wird als einer der wichtigsten Begriffe der Poetik etabliert: „Die Darstellung von Affekten in der Sprache, die rhetorischen, philosophischen und theologischen Pathosbegriffe zeugen von dem Bemühen, ein unsichtbares und unberührbares Geschehen im Körper zu objektivieren."[62]

Zwei Aspekte scheinen für die (tanz-)theatrale Rezeption von Pathos von besonderer Relevanz. Erstens der unmittelbare Zusammenhang von Pathos und Lust und Schmerz, wobei sich Pathos ausdifferenziert in Begierde, Zorn, Furcht, Zuversicht, Neid, Freude, Freund-

---

58 Busch, Kathrin; Därmann, Iris: Einleitung. In: Busch, Kathrin; Därmann, Iris (Hg.): *Pathos. Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs*. Bielefeld: transcript, 2007, 7–33, hier 8.

59 Vgl. Gessmann, Martin: Pathos/Pathetisch: In: Barck et al., *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 4, 2002, 724–739, hier 724.

60 „Denn um 400 v. Chr. ist ein philosophischer Stand erreicht, auf dem phobos, eris oder eros ihre Macht an die Selbstregulierungskräfte der autonomen Seele abgetreten haben. […] Damit […] werden Gefühle überhaupt tendenziell zu (intentionalen) Momenten der Innenwelt eines Subjekts." Böhme, Vom Phobos zur Angst, 164–165.

61 „Den meisten Listen sind die drei Emotionen Zorn (orgê, thymos), Furcht (phobos) und Mitleid (eleos) zugeordnet. Begierde (epithymia) findet sich nur in den Listen der Ethiken, nicht aber in der *Rhetorik* und in *Über die Seele*. Die Liste aus der *Nikomachischen Ethik* ist die längste, aber auch sie ist nicht vollständig. In ihr fehlen Scham (aidôs), Dankbarkeit (charis) und Entrüstung (nemesis). Außer der Liste in Über die Seele ist den anderen der verallgemeinernde Verweis auf Lust und Schmerz gemeinsam." Krajczynski, Jakub; Rapp, Christof: Emotionen in der antiken Philosophie. Definitionen und Kataloge. In: Harbsmeier, *Pathos, Affekt, Emotion*, 47–78, hier 64.

62 Dachselt, *Pathos*, 10.

lichkeit, Hass, Sehnsucht, Ehrgeiz und Mitleid.[63] Zweitens die Verortung der „Widerfahrnisse der Seele“ im Körper:[64] Wie es scheint, sind auch alle Affekte mit dem Körper verbunden: Mut, Sanftmut, Furcht, Mitleid, Wagemut, ferner Freude, Lieben und Hassen. Zugleich mit ihnen nämlich erleidet der Körper (Leib) etwas.[65]

Bei Aristoteles ist das Pathos noch ein Widerfahrnis, allerdings handelt es sich nicht mehr um ein Widerfahrnis per se, sondern um „Widerfahrnisse der Seele“. Mit dieser Umdeutung kann schließlich Urteil und Aktivität im Umgang damit eingefordert werden, da es nicht mehr das Phänomen ist, das plötzlich, unerwartet und ekstatisch hereinbricht. Das heißt, es kommt allmählich zu einer Interdependenz von Gefühlen und Urteilen. Aristoteles entwickelt – so könnte man es wohl nennen – eine neue Theorie der Gefühle, die Form (geistiges Urteil) und Materie (organischer Körper) zusammenzuführen versucht:

> „Auf verschiedene Weise aber würden der Physiker und der Dialektiker über jeden der Affekte handeln, z. B. was Zorn ist. Der eine würde ihn nämlich als Streben nach Wiedervergeltung des Schmerzes oder ähnlich definieren, der andere als Sieden des Blutes, das um das Herz fließt und warm ist. Der eine gibt von den Affekten die Materie wieder, der andere die Form und den Begriff.“[66]

Schließlich werden bei Aristoteles Widerfahrnisse mit Lust und Schmerz verbunden, die wiederum zu zentralen Kategorien seiner Tragödientheorie werden. Die Erregung dieser höchst starken Affekte wird der Tragödie zugeschrieben – auch wenn die Wirkung in die Imagination gedrängt

---

[63] Vgl. Aristoteles: Nikomachische Ethik. Zweites Buch, 1105b 21–23. In: Aristoteles: *Die Nikomachische Ethik*. Übersetzt und mit einer Einführung und Erläuterung versehen von Olof Gigon. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1991.

[64] Vgl. Gessmann, Pathos/Pathetisch, 724. Und weiter: „Die Stoa verengt später die Bedeutung des Pathos auf einen Seeleneffekt, der einer ‚perturbatio‘ einer Verwirrung der Seele gleichkommt als Folge einer ‚animi commotio‘, einer Bewegung der Seele ‚aversa a recta ratione contra naturam‘ (Cicero), naturwidrig und von der rechten Vernunft abgewandt. Die medizinische Ableitung des Pathologischen schließt sich diesem Wortgebrauch an.“ (725). In der Diskursivierung des Pathos im 19. Jahrhundert wird dieser Aspekt als Patho-Logie, als eine zur Vernunft gebrachte Leidenschaft wieder aufgegriffen.

[65] Vgl. Aristoteles: Über die Seele. Buch I, Kapitel I, 403a16–18. In: Aristoteles: *Über die Seele*. Mit Einleitung, Übersetzung (nach W. Theiler) und Kommentar herausgegeben von Horst Seidl. Griechischer Text in der Edition von Wilhelm Biel und Otto Apelt. Griechisch-Deutsch. Hamburg: Felix Meiner, 1995.

[66] Aristoteles, Über die Seele, 403a 24–403b 2.

wird und so die unmittelbar körperliche Erfahrung weniger Gewichtung bekommt: „Die Inszenierung vermag zwar die Zuschauer zu ergreifen; sie ist jedoch das Kunstloseste und hat am wenigsten mit der Dichtung zu tun. Denn die Wirkung der Tragödie kommt auch ohne Aufführung und Schauspieler zustande."[67] Die Affekterregung dient schließlich in einem gezielten Einsatz der Katharsis. Das Erleben von Phobos und Eleos im tragischen „Lesedrama" (Friedrich Nietzsche) heißt bei Aristoteles auch, diese zu kontrollieren oder kontrollierbar zu machen. Aristoteles scheint sich der Erschütterung des Körpers beim Erleben des Tragischen in der Aufführungspraxis bewusst zu sein, wenn er das Pathos in der Poetik definiert als „ein verderbliches oder schmerzliches Geschehen, wie z. B. Todesfälle auf offener Bühne, heftige Schmerzen, Verwundungen oder dergleichen mehr."[68] Auch das Pathos als Ereignis erkennt er an, doch er ordnet es der Handlung zu und schränkt damit implizit seine Wirkungsmächtigkeit ein.

In der antiken Tragödie scheint ein bestimmtes darstellerisches Repertoire zur Darstellung von Schmerz, von Staunen oder von anderen Pathoszuständen zu existieren. In der *Poetik* sagt Aristoteles, wenn er über Tanz spricht, dass die Tänzer durch gewisse Schemata Charaktereigenschaften (ethe), Gemütsbewegungen (pathe) und Handlungen (praxeis) nachahmen.[69] Die Figuren der antiken Tragödie selbst sind bei Aischylos und Euripides noch den übermächtigen ergreifenden Mächten der Pathemata ausgesetzt. Sie sind nach Hartmut Böhmes Interpretation sogar „die handelnden Personen der Tragödie."[70] Gefühle sind im antiken Theater transsubjektiv und im mythischen Denken atmosphärische Mächte.[71]

---

[67] Aristoteles: *Poetik*. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1993, [Kapitel 4], 1450b, 25.

[68] Aristoteles, Poetik, [Kapitel 11], 1452b, 35.

[69] Vgl. Aristoteles, *Poetik*, [Kapitel 1], 1447a, 5. Salvatore Settis meint, dass „eine starke klassifikatorische Spannung der Ausdrucks-Schemata der Figuren (beim Tanz oder in der Malerei) in bezug auf Pathos und Ethos in der griechischen Kultur de facto vorhanden war." Settis, Pathos und Ethos, 46.

[70] Böhme, Vom Phobos zur Angst, 163.

[71] Hartmut Böhme macht diesen Aspekt der Gefühle bis in die Gegenwart geltend: „Es gibt beides: die ergreifende Macht der Gefühle und die kulturell gut stabilisierte Fähigkeit des Menschen, Gefühle zu verinnerlichen und damit auch kontrollierbar und handhabbar zu machen. Zwischen diesen Polen liegt ein ganzes Spektrum der Modalitäten von Gefühlen, deren Hauptleben sich zwischen diesen Polen entfaltet." Böhme, Vom Phobos zur Angst, 161.

Furcht (Phobos) ist für das theatrale Tragische am bestimmendsten. In den antiken Dramen und Theorien/Philosophien finden sich unzählige Sprachspuren, die auf dieses – den Körper ergreifende und zugleich körperliche – Gefühl verweisen. Das Herz rast, die Knie werden weich, die Haare sträuben sich, Schauder überkommt einen … Furcht/Angst ist wie alle Instinktresiduen performativ, doch von spezifisch hoher Intensität. Selbst in den hochartifiziellen Pathos-Darstellungen der Tragödie wird die Reaktion zunächst von der Übermacht eines Ereignisses erzwungen und ist noch mit keiner vernunftorientierten Erwägung verbunden, die sich zwischen das Ereignis und die Reaktion schiebt. Pathos ereignet sich – plötzlich, unerwartet –, und es kommt zu einer Veränderung, ja einer Entgrenzung von Körperlichkeit. Gleichzeitig bilden sich kulturelle Techniken und Praktiken heraus, die Furcht/Angst kontrollierbarer zu machen versuchen und auch formen.

> „Die primäre Gegebenheitsweise von Angst ist nicht ihr Zeichenhaftes, das wir zu entschlüsseln hätten, sondern ihre leiblich spürbare Präsenz. Diese Einsicht gilt, auch wenn wir annehmen, dass die menschlichen Ängste kulturell überformt, stilisiert, diszipliniert, anästhesiert oder gar künstlich erregt werden, also historisch ausdifferenzierte Gefühlskulturen entstehen. Kulturelle Techniken und Habitus haben sich um den Körper gelegt oder sind sogar in ihn eingedrungen, so daß sich ‚Pathosformeln' (Aby Warburg) und kulturelle Bewältigungsmuster der Angst gebildet haben."[72]

Die (Darstellenden) Künste haben dabei eine Sonderrolle, da sie Furcht künstlich herstellen und erregen. Dass dem so ist, steht außer Zweifel. Nur das Wissen um Modellierungsprozesse des Körpers in einer historischen Ausdifferenzierung, seiner Pathosgesten und Pathosbewegungen, ist kein leicht zugängliches und bedingt einen „beweglichen Blick" (Claudia Jeschke). Denn Pathos manifestiert sich nicht nur als ikonische Formel, sondern ist (auch) performativ. Die Herstellung von künstlichen Erregungen zeigt kulturell und historisch verschiedene Ausformungen.[73] Gerade über diese Modellierungsprozesse des Körpers existiert nur ein bedingtes und kaum kanonisches Wissen. Gleichzeitig ist das Tragische im Theater anachronistisch. Hartmut Böhme zeigt den Unterschied von realer und künstlicher Angst auf:

---

[72] Böhme, Vom Phobos zur Angst, 170–171.

[73] „Das Performative von Ängsten bedeutet nicht nur, daß jede Angst sich verkörpert und eine Form von Darstellung findet, sondern körperliche und kulturelle Schemata der Angst erzeugen diese selbst. Das gilt für alle Gefühle." Böhme, Vom Phobos zur Angst, 172.

> „Es sind dies keine Ängste, bei denen der *Organismus* auf gespürte Gefahren der realen Umgebung, sondern Ängste, bei denen die *Imagination* auf fingierte Angstsituationen reagiert. Hier genügt vollends die *Darstellung* der Angst zu ihrer Erregung. Sie bleibt freilich im Schutz der künstlerischen Form, ohne deswegen zu bloßer *Vorstellung* zu verdünnen. Denn auch hier gilt, daß künstlerisch performierte Ängste sich im Leser oder Zuschauer verkörpern müssen, um überhaupt fühlbar zu werden.“[74]

Die künstliche Herstellung von Angst operiert im Raum der Fiktionalisierung. Wie sich „künstlerisch performierte Ängste“ im Betrachter – und ich möchte hier den Akteur hinzufügen – verkörpern können, bleibt allerdings unbeantwortet. Angst oder alle theatralisierbaren Gefühle können einerseits atmosphärisch sein oder sich singulär in einer Figur oder Figurenkonstellation (als bewegte, gestische (Inter-)Aktion) zeigen. Folgt man diesen Gedanken, so kann Pathos im (Tanz-)Theater über das Chorische und chorische Formationen als „übermächtiges“ transsubjektives Kollektivphänomen in Erscheinung treten oder mittels spezifisch modellierter Gesten- und Bewegungsfolgen erfahren werden und somit widerfahren. In beiden Fällen ist die Ereignisverflechtung konstitutiv für das Pathos.

CHOR/CHORISCHES: ZU FIGURATIONEN DER ANWESENHEIT

Das Chorische ist – neben den Akten der Fiktionalisierung – eine Grundbedingung des Tragischen im antiken Theater, auf die sich die tanztheatrale Rezeption in der Neuzeit mittelbar oder unmittelbar und in unterschiedlicher Gewichtung bezieht. Schon in der Antike ist das Chorische von Ambivalenzen bestimmt, da sich die inszenierte Gewalt in der Tragödie und Tanz als Ausdruck der Freude (Homer) per se zu widersprechen scheinen. Außerdem gilt es, die agonale Qualität des Tanzens in der griechischen Polis mitzudenken. Die Frage, wie sich das Tragische als Pathos und das Tänzerische aufeinander beziehen lassen, ist nicht nur für die Tragödien des Aischylos, Sophokles und Euripides bestimmend, sondern wird auch zum Verhandlungsgegenstand der antiken Poetologie: „[…] Fälle von chorischer Selbstreferentialität werden wir in den Chorliedern der Tragödie wiederfinden, wo auch die vermeintliche „Durchbrechung von Illusion“ – d. h. die scheinbare Inkongruenz von chorlyrischer Aussage und Publikumserwartung – zum

[74] Böhme, Vom Phobos zur Angst, 172.

akuten Problem wird."[75] Die Bestimmung des Chores/des Chorischen als selbstreferentiell wegen seiner vermeintlichen „Durchbrechung von Illusion" und als Figuration des „Schon-da" wird für die Resonanzen des Tragischen im europäischen Tanztheater wesentlich.

> „Der Chor ist älter als die Tragödie und kommt aus der Landschaft. Bevor es überhaupt Theateranlagen gab, bezeichnete der ‚Chor' zunächst den Platz, auf dem eine Gruppe Tänze und Gesänge aufführte; später wurde dieser Platz Orchestra genannt. […] Er zieht in das Theater ein und transformiert es in einen Ort der Mitteilung. Die Theateranlage kann in wortwörtlichem Sinn als ‚Gelegenheit' der Mitteilung gelten, ist jedoch nicht ihr Medium oder ihr ‚Ort'. Dieser wird erst durch den Chor gewährleistet. Er ist keine Kulisse für die Einzelfigur, sondern bildet ihr gegenüber wesentlich die Figur des ‚Schon-da'. In der Orchestra ist er für die gesamte Dauer der Tragödie anwesend."[76]

In diesem Kontext kann die Funktion des tanzendes Chores in der Antike nur angedeutet werden: Wesentlich erscheint seine eigentliche rituelle Daseinsberechtigung, die durch die Rekontextualisierung im Theater gleichzeitig eine Einbindung in das Gefüge der Polis wie eine Übertragung in eine Künstlichkeit erfährt: „In der Tat ist der Chortanz innerhalb und außerhalb der Tragödie ohne Bezug zum Fest und damit zum Mythos und Ritus unvorstellbar."[77] Gleichzeitig etabliert sich die Herstellung von (tragischer) Fiktion erst, als der Chorführer sich vom Chor löst und diesem als Schauspieler gegenübertritt: „Der Chor ist allein nicht zu denken."[78] In der antiken Tragödie ist der Chor eine Figuration der monströsen Anwesenheit, der die Szenen des Nicht-Präsentierbaren und der markierten Absenz im Spiel der tragischen Figuren intensiviert. Seine Struktur und Funktion verändern sich schon in der Zeit von Aischylos zu Euripides nachhaltig: „Konnte der Chor bei Aischylos noch Hauptfigur sein oder doch als unmittelbar von den Ereignissen Betroffener erscheinen und aktiv in die Handlung eingrei-

---

[75] Henrichs, Albert: *„Warum soll ich denn tanzen?" Dionysisches im Chor der griechischen Tragödie*. Stuttgart: Teubner, 1996, 31.

[76] Haß, Ulrike: Woher kommt der Chor? In: Enzelberger, Genia; Meister, Monika; Schmitt, Stefanie (Hg.): *Auftritt Chor. Formationen des Chorischen im gegenwärtigen Theater*. Wien: Böhlau, 2012 (*Maske und Kothurn*. 58/1), 13–30, hier 19.

[77] Henrichs, *„Warum soll ich denn tanzen?", 55.*

[78] Enzelberger, Genia; Meister, Monika; Schmitt, Stefanie: Vorwort. In: Enzelberger et al., *Auftritt Chor*, 7–10, hier 7.

fen, so wurde er zunehmend zum Betrachter oder Kommentator der Ereignisse.“[79]

Die antike Tragödie ist in den großen Dionysien (März/April), den Festakten zu Ehren des Gottes Dionysos entstanden; ihre Aufführung ist neben dem agonalen Aspekt auch als Kultakt zu verstehen. Dionysos gilt – wenn auch nicht im Kreise der zwölf olympischen Götter – als populärer Fest- und Theatergott. Die Festtage werden mit der Kunde der Erscheinung des Gottes eingeleitet. Kurz vor dem Beginn wird das Kultbild des Dionysos Eleuthereus in einem symbolischen Akt nach Einbruch der Dunkelheit ins Heiligtum außerhalb der Stadtmauern gebracht und von dort in einer Fackelprozession, die den Einzug des Gottes in die Stadt wiederholen sollte, wieder in sein Heiligtum am Fuß der Akropolis geleitet.[80] Dionysos ist ein Gott der Erscheinung, und ihm wird gemeinsam, im Miteinander begegnet.

Das Chorische per se ist in der Vorstellung des Tragischen (im doppelten Sinne) präsent, darin ist sich die Forschung trotz der Leerstellen im Wissen über den Weg von den frühen kultischen Chortänzen zum institutionalisierten Theater im 5. Jahrhundert sicher: „Alle [verschiedenen Theorien] suchen die Ursprünge des Theaters im Bereich des Dionysoskults oder rechnen noch, wenn sie von nicht-dionysischen Bräuchen und Ritualen ausgehen, mit deren früher Integration in den Kult des Theatergotts.“[81]

Die Tragödie ist in der Antike eine Aufführungskunst. Das heißt, es gibt nur in der späten Antike den Fall der Wiederholung von bestimmten Stücken. Regel ist, dass die Tragödien im Agon nur einmal gezeigt werden. Auch die Lektüre ist als sekundär zu bewerten. Diese aufführungsbetonte Kunstform entfaltet sich im Moment, für den Moment und im/als Ereignis.

Diese Epiphanie des Tragischen (griech. „epiphaneia“ (Erscheinung); aus „epi“ (über, darauf) und „phainomai“ (sich zeigen)) zeigt sich in der anerkannten Präsenz der Götter, vor allem des (Theater-) Gottes Dionysos, wie in der Verkörperung und dem Widerfahrnis von Pathos. Sei es, dass es in Kongruenz und Synchronität mit der mythischen Handlung verläuft (Euripides) oder dass es gerade im Widerspruch zum Handlungsverlauf der Tragödie steht und so das tragische Geschehen und die Vernichtung noch radikaler erscheinen lässt

---

[79] Seidensticker, Bernd: *Das antike Theater*. München: Beck, 2010, 44.

[80] Vgl. Seidensticker, *Das antike Theater*, 19.

[81] Seidensticker, *Das antike Theater*, 12.

(Sophokles). Strukturell ist die Tragödie durch ein Grundschema und folgenden Ablauf bestimmt: Prolog, Parodos des Chors, vier bis sechs Chorlieder („Stasima“), die das Drama gliedern und zwischen die die Auftritte („Epeisodia“) gesetzt wurden, Exodus des Chores.[82] Diese Form bleibt in der Antike Konvention im Sinne von einer Vereinbarung, die sich auch mit den Reformen der Theaterbauten und der Umfunktionalisierung des Chorischen nicht ändert, ja die Tragödie bleibt „in auffälliger Weise an die metrischen und strophischen Bauvorschriften der Chor-Lyrik, vor allem aber auch an den mit ihr von Anfang an verbundenen dorischen Dialekt fixiert [...].“[83] Es scheint dabei weniger um den Logos der Sprache zu gehen, als um die Beachtung einer Form, von der man glaubte, dass sie durch ihre spezifischen Anordnungen wie Rhythmisierungen das Tragische in Erscheinung zu bringen vermochte.

> „Die Aktionen des Chors mußten – bedingt durch die räumliche Entgegensetzung zur *skene* – in einem genau kalkulierten, kontrastreichen Bezug zur jeweiligen, von den Schauspielern verkörperten Situation stehen. Solche Spannungsbezüge zwischen Schauspielaktion und Chor-Arrangement, auf die aus der Konfrontation der Chor- und Schauspielpartien in den Texten zu schließen ist, werden wohl die Grundfigur der szenischen Sprache dieses Theaters gebildet haben, hauptsächlich auf ihnen werden die erzählerischen Effekte und unausgesprochenen, dem Text nur latenten Bedeutungen der Inszenierungen beruht haben. Jedenfalls ermöglichte die Ausrichtung des Blicks der Zuschauer durch die Zentralachse plastische, zugleich symmetrische und spannungsreiche Bildkompositionen, in den die szenische Anordnung im Verhältnis von Akteuren und Chor, unabhängig vom gesprochenen Text, für symbolische Handlungswirkungen genutzt werden konnte. Sowohl das Verharren in den angestammten Spielorten skene und orchestra als auch alle denkbaren Formen ihrer Annäherung, Überschreitung und neuerlichen Entfernung gewannen spezifische Bedeutung für den jeweiligen Handlungszusammenhang.“[84]

In der Architektur des Theaters mit Théatron (von „théasthai“: schauen, betrachten), also der Stätte des Zusehens, der Orchestra (von „orchésthai“: tanzen), dem Auftrittsort des Chors und der Skene (von „skené“: Zelt, Hütte), vor dem das Schauspiel präsentiert wird, manifestieren sich die Grundbedingungen des Tragischen, das heißt die

---

[82] Vgl. Flashar, Helmut: *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*. München: Beck, 2009, 16.

[83] Girshausen, Theo: *Ursprungszeiten des Theaters. Das Theater der Antike*. Berlin: Vorwerk, 1999, 375.

[84] Girshausen, *Ursprungszeiten des Theaters*, 375.

gegenseitige Bedingtheit von Fiktivem und Chorischem, von Absenz und Präsenz wie die damit einhergehende spezifische Weise der ästhetischen Rezeption räumlich. Die choreographische Anordnung von Chor und Schauspiel ist für die Tragödie von besonderer Bedeutung, und das nicht nur für die Herausbildung der „Grundfigur der szenischen Sprache dieses Theaters", sondern auch im Sinne einer Modellierung von Körperlichkeit in ihrem geteilten Mit-Sein, ihrer Teilhabe an einem theatralen Ereignis. Es geht in der Konstruktion des Tragischen nicht ausschließlich oder hauptsächlich um Sprache, auch wenn sie ein wichtiger Aspekt ist. Erst durch die räumlichen Setzungen (Herstellung von Nähe und Distanz, Etablierung von Blickrichtungen, Symmetrien…) wird das Theater zum Schauraum, in dem vielschichtige und komplexe Beziehungen gestaltet werden. Girshausens Befund der Wichtigkeit von „symbolischen Handlungswirkungen" im griechischen Theater kann erweitert werden über die jenseits von Bedeutung und Handlung stattfindenden Aspekte, nämlich das, was man im zeitgenössischen Diskurs das Performative nennt.[85] Es existieren mehrere Leerstellen im Wissen über die antike Inszenierung. Zwei spiegeln sich in den diskursiven und tanztheatralen Resonanzen des Tragischen wider: Erstens weiß man wenig über die konkrete Inszenierung von tragischen Figuren und Figurationen, die Pathos in Erscheinung bringen sollen. Und zweitens behandelt das antike Drama „den Chor wie einen Migranten, macht ihn notdürftig fest."[86]

Man kann davon ausgehen, dass das Chorische (als figurierte Anordnung, als Rhythmisierung) in der Aufführung der Tragödie eine besondere Art der (Re-)Präsentation erfuhr. Der Chor war gleichzeitig szenische Figur und wurde durch eine vielschichtige Gruppe von

---

[85] Dieser Perspektivwechsel, der unter dem Begriff „performative turn" den Diskurs in den Kulturwissenschaften seit den 1990er Jahren bestimmt, erlaubt auch eine Re-Vision des antiken Theaters und seiner vielschichtigen Rezeptionen. Jede Art der Befassung mit Historie ist in diesem Denken per se eine Konstruktion und Transformation und bedingt eine Erweiterung und Entgrenzung von tradierten analytischen und methodischen Verfahren. Der Blick auf das antike Theater geht weg von der Suche nach Regeln, Systemen und Ordnungen, deren Bedeutungsdimensionen rekonstruiert werden sollen, hin zur re-konstruktiven Beobachtung von Aufführen, Darstellen, Machen, Ausstellen (von Körperlichkeit und Bewegung). Wesentlicher als die textliche Repräsentation von Dramen wird die Suche nach performativen Spuren, nach der Präsenz, dem Ereignis, dem Vollzug, der Inszenierungspraxis, dem in actu, der Hervorbringung von Theatralität.

[86] Haß, Woher kommt der Chor, 19.

attischen Bürgern gebildet. Jedem Dichter wurde ein Chorege zugeteilt, der die Aufstellung des Chors (in Hinblick auf Finanzierung, Proben, Bezahlung) verantwortete und einen Großteil der Kosten der Inszenierung übernahm. Diese Aufgabe, die von reichen Polisbewohnern mehr oder weniger freiwillig übernommen wurde, war Bürgerpflicht, wie auch die Teilnahme am Chor selbst. Dieser bestand aus zunächst zwölf und dann 15 Choreuten. Man vermutet, dass die tragischen Chöre in der Regel von jungen attischen Männern gebildet wurden. Über die Ausführung der Chortänze in der Antike ist wenig bekannt, und die Abhandlungen über den Tanz in der Tragödie wie Sophokles' Studie *Über den Tanz* oder Aristoxenos' *Über den tragischen Tanz* sind verloren gegangen, doch deren ehemalige Existenz scheint die Bedeutung von Bewegungen, Gesten und Haltungen des Chors für das Pathos zu bestätigen. Die Metrik der Chorlieder erlaubt gewisse Rückschlüsse auf die Rhythmik und somit auf das Tempo und auf die Ausdrucksqualität des bewegten Körpers; man weiß, dass der Emméila als Chortanz der Tragödie die Zuschreibung des „Würdevollen“ hatte und dass die choreographischen Grundstrukturen der Theatertänze ähnlich waren: Alle hatten – anders als der kreisförmige Chortanz („kyklios chorós“) des Dithyrambus – in der Regel eine rechteckige Form. In der Tragödie und im Satyrspiel bildeten die erst zwölf und dann 15 Choreuten erst vier, dann fünf Reihen à drei.[87] Kreisrunde Formationen bildeten eher die Ausnahme. Auch verweist die große Anzahl an in Sprache übertragenen Tanzfiguren („s-chémata“) in den Tragödientexten auf eine gewisse Kodifizierung von tänzerischen Gesten und Bewegungen. Die Tragödiendichter schrieben nicht nur für eine einmalige Theateraufführung, sie verantworteten – zumindest in der Zeit des Aischylos – die Inszenierung (das heißt auch die räumlichen Setzungen[88] wie den Entwurf von Tanzformationen), die sie mit den Schauspielern und Choreuten einstudierten.

---

87 Vgl. Seidensticker, *Das antike Theater*, 75.

88 „Nicht zu beantworten ist die Frage, was der Chor, der nur in ganz seltenen Fällen während des Stücks aus der Orchéstra aus- und wieder einzog, während der reinen Schauspielszenen getan hat und wo er positioniert war. Daß er die dramatische Entwicklung, auch wenn er an vielen Szenen nicht beteiligt war, aufmerksam verfolgt hat, ist ebenso sicher wie es wahrscheinlich ist, daß er, schon um den freien Blick der Zuschauer auf die Schauspieler nicht einzuschränken, sich an einer der Seiten der Orchéstra aufhielt. Wieweit er aber auch dort, wo uns der Text keinen Hinweis darauf gibt, mit Gebärden und Bewegungen auf das Geschehen reagiert hat, muss offenbleiben.“ Seidensticker, *Das antike Theater*, 77.

Man kann sich vorstellen, dass die physische Anstrengung, in vier Stücken hintereinander (Tetralogie mit Satyrspiel) zu singen und zu tanzen, wie auch die Gedächtnisleistung groß gewesen sein mussten.[89] Diese aktive Teilnahme am Theatergeschehen wie auch der regelmäßige Besuch einer Vielzahl von jährlichen Aufführungen, die selbstverständlicher Bestandteil im attischen Bürgerleben waren, formierte in mehrerlei Hinsicht ein höchst kompetentes Publikum.[90] Dieses vermochte sich nicht nur referentiell auf das Tragische als großes Ereignis, sondern auch auf das Pathos als kleines Ereignis zu beziehen.

Der Chor in der Tragödie ist eng verbunden mit der Erfahrung der Polis, dem Gesellschaftlichen und Politischen. Seine Zeugenschaft bezieht sich auf tatsächliche wie fiktive Ereignisse. Es ist ein singulärer wie pluraler Erfahrungskörper in Bewegung, der die spezifische Differenz der Theatererfahrung zur Alltagserfahrung ausmacht, herstellt und konstruiert. Der Chor, das Chorische in der Antike ist gleichzeitig körperlicher Ausdruck von Erfahrungen und bedeutende Mitteilung. Diese Komplexität erzwingt beinahe gewaltsam – um im Herzen des Tragischen und historisch nahe an Aischylos zu bleiben – Änderungen im Modus der Wahrnehmung durch das Spiel mit Nähe und Distanz:

> „Die Position des Chors zwischen Bühne (bzw. dem Raum vor dem Bühnenhaus, an dem die Schauspieler agierten) und dem Publikum signalisiert seine besondere Stellung zwischen dramatis persona und Zuschauer und ist räumlicher Ausdruck für das Verhältnis von Distanz und Nähe, das die Rolle des Chors und ihre Funktion bei der Rezeption der Stücke bestimmt: Auf der einen Seite ist der Chor aristotelisch gesprochen synagonizomenos (Mitspieler), d. h. aktiver Teil des dramatischen Geschehens mit einer mehr oder weniger umfangreichen Rolle und einem mehr oder minder ausgeprägten Charakter; auf der anderen Seite fungiert er als in das Stück integrierter Betrachter, der die Ereignisse verfolgt und auf sie reagiert, aber

---

[89] Vgl. Seidensticker, *Das antike Theater*, 43.

[90] „Allein für die Städtischen Dionysien wurden in jedem Jahr, wenn man die großen Dithyramben-Wettbewerbe mitrechnet, ca. 1200 Choreuten benötigt und wenn man alle Feste Attikas hinzunimmt, dürfte die Zahl bei 5000 gelegen haben. Dazu kamen die vielen Helfer für die Anfertigung der Kostüme, Masken und Requisiten sowie die für die im 5. Jh. in jedem Jahr neu aufzubauende und zu bemalende Bühne und schließlich für die zahlreichen Statisten und Helfer, die für die Aufführungen erforderlich waren. Bei einer Bevölkerung von 30000 männlichen Bürgern dürfe der größte Teil des Publikums mehrmals mitgewirkt haben." Seidensticker, *Das antike Theater*, 37.

> nicht in das Geschehen eingreifen kann, da er seinen Platz in der Orchestra nicht verlassen darf.“ [91]

Die Orchestra als Auftrittsort des Chors ist bestimmbar als Zwischenraum, als ein Passagenort zwischen dem Raum der Fiktion und dem realen „Dionysos-temenos“. Sie ist ein mehrdeutiger, ambivalenter Bezugspunkt in der und für die Wahrnehmung des Publikums: „Zwischen den verschiedenen, sukzessive wahrgenommenen Handlungsorten befindet sich einzig die nicht zum Schauraum gehörende Leere (chora).“[92] Der Auftrittsort des Chors zeichnet sich zunächst durch eine Leere, eine Absenz aus, die durch die sich figurierenden und rhythmisierten Körper als Figuration des „Schon-da“-Gewesenen präsentisch gemacht wird. Der Aspekt der Leere und Absenz, in der das Präsentische in Erscheinung tritt, wird – in Kontinuitäten und Brüchen – den Choreographiediskurs der europäischen Neuzeit bestimmen. Es ist in der Antike allerdings der Ort, die Stätte des Tanzes gewesen, der bis zum Moment des Ereignisses die Leere in sich birgt und nicht das Graphein, das Schreiben, das noch in kein unmittelbares Verhältnis zum Chor oder zum Chorischen tritt. Eine erste Spur dieses Diskurses zeigt sich bei Platon, der den Rhythmós als Phänomen definiert, das sich der Schrift entzieht.[93] Erst in der Renaissance manifestiert sich Choreographie – wie Gerald Siegmund in ‚Choreographie und Gesetz: Zur Notwendigkeit des Widerstands‘ ausführt – als „ein Verfahren der Verschriftung, des Aufschreibens von Tanzbewegung. Die „graphische Darstellung“ bindet den tanzenden Körper an die (Schrift-)Zeichen, die ihm regulierend vorschreiben, was er tun muss, um ein ‚guter‘ Tänzer zu sein. Choreographie ist mithin das Gesetz des sich bewegenden, tanzenden Körpers.“[94]

> „Das Schreiben mit Bewegung braucht demnach immer einen Körper, der seinerseits nie mit der Schrift, die er generiert, identisch sein kann. Tanzen und Choreographie sind zweierlei. Ihr Verhältnis ist durch einen Abstand

---

91 Seidensticker, Bernd: Distanz und Nähe. Zur Darstellung von Gewalt in der griechischen Tragödie. In: Seidensticker, Bernd; Vöhler, Martin (Hg.): *Gewalt und Ästhetik. Zur Gewalt und ihrer Darstellung in der griechischen Klassik*. Berlin: de Gruyter, 2006, 91–122, hier 100.

92 Girshausen, *Ursprungszeiten des Theater*, 378.

93 Siehe das Kapitel ‚Rhythmós/Rhythmus‘.

94 Siegmund, Gerald: Choreographie und Gesetz: Zur Notwendigkeit des Widerstands. In: Haitzinger, Nicole; Fenböck, Karin (Hg.): *DenkFiguren. Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden*. München: epodium, 2010, 118–129, hier 122.

> zueinander gekennzeichnet, einer Abständigkeit des tanzenden Körpers zur Choreographie, die doch auf dem Körper als Schriftzeichen basiert. Der tanzende Körper, der eine Flut von flüchtigen Bewegungen generiert, ist das was sich prinzipiell der Verschriftung zur Choreographie entzieht. Gleichzeitig muss sich diese Choreographie auf die Bewegung beziehen, weil sie dem Strom von Bewegungen eine Struktur gibt. Auf der anderen Seite gibt es den tanzenden Körper als bestimmten tanzenden Körper nur, weil er sich als strukturierter Körper in der Choreographie vor Zuschauern zu erkennen gibt.“[95]

In der Antike wird die strukturelle Beziehung von Tanzen und Schreiben von Körperbewegungen im Raum, wie sie sich in der Renaissance manifestiert, jedenfalls noch anders verhandelt.

In der Wahrnehmung („aisthesis“) des Publikums – das in der Halbkreisform angeordnet ist[96] – bekommt der Chor eine mehrfache Präsenz: als repräsentative Gruppe von Mitbürgern, als szenische Figur und als Rhythmus-Körper. Die Aufführungssituation der Tragödie ist durch das komplexe Verhältnis von Fiktivem und Chorischem bestimmt, der eine räumliche Ordnung mit drei Bezugspunkten (Schauspiel – Chor – Publikum) vorausgeht und die mehrere Möglichkeiten der Identifikation mit dem Geschehen öffnet: Das Tragische wird auch durch die Raumsituation(en) zur ästhetischen wie kinästhetischen Erfahrung, wobei der singuläre Betrachter seine Perspektive auf das Geschehen verändern kann, indem er seine Distanz zwischen Wahrnehmung und Wahrgenommenen alternierend vergrößert oder verringert. Die Chorauftritte sind gleichzeitig feste szenische Konventionen und präsentische Ereignisse, die nicht eindeutig dem Regime des Sichtbaren zuordenbar sind.[97]

Die Chora verweist als Stätte des Tanzens auf die in der Begriffsgeschichte der Choreographie lange privilegierte Räumlichkeit, das Spiel von Nähe und Ferne, von Anwesenheit und Abwesenheit. Der Chor tritt

---

95 Siegmund, Choreographie und Gesetz, 124.

96 Vgl. Girshausen, *Ursprungszeiten des Theaters*, 376.

97 „Es ist das – sozusagen aus dem realen Raum, der im Kontext des Spiels eben nur als *chora*, als Leere wahrgenommen, oder besser: eben nicht wahrgenommen wird – herausgehobene Sichtbare, das dem Kontext des Spiels zugehörig ist und in diesem Bedeutungskraft zu entfalten vermag. Es ist das aus der ‚leeren‘ Realität des Hier und Jetzt durch den Spielvorgang *abstrahierte* Sichtbare, nur das eben, was Bedeutungsfähigkeit besitzt, um eine bestimmte Handlungsfiguration zu veranschaulichen.“ Girshausen, *Ursprungszeiten des Theaters*, 378.

schließlich als „Halbbeteiligter“[98] auf. Seine Funktion wiederum lässt sich als gemeinschaftliche Bewegung perspektivieren, die das Tragische gerade durch seine Präsenz (mit) in Erscheinung bringt.

RHYTHMÓS/RHYTHMUS

Das Chorische ist in der antiken Philosophie und Vorstellung eng mit der Denkfigur des Rhythmós verwoben, der nicht nur in Bezug auf die Künste als geformt gedachtes und zugleich sich Vorschriften (im doppelten Sinn als Vorschrift und Vor-Schrift) entziehendes Bewegungsphänomen verhandelt wird, sondern auch besonders bei Platon und Aristoteles zur Frage der Polis wird: „Die Ordnung der Bewegung nun werde mit dem Wort ‚Rhythmus' [rhythmós] […] bezeichnet.“[99]

> „Seine grundlegende Funktion erhält der rhythmós bei Platon (wie auch bei Aristoteles) im Rahmen der paideia, der Erziehung der Bürger zum Zwecke des Lebens in der pólis. Diese beginnt bei Platon (und Aristoteles) mit Musik und Gymnastik, ihr Ziel ist die Eingliederung des Zöglings in das Gefüge der pólis. Wie ein Baustein soll sich der Wohlerzogene in den Gesamtbau fügen – so könnte bildlich formuliert werden. Aber der rhythmós passt nicht wirklich in einen solchen Vergleich, da er gerade nicht statisch ist. Er ist ein zeitliches, prozessuales, dynamisches Phänomen – ein Bewegungsphänomen.“[100]

Platons Ideal ist die geordnete und koordinierte Bewegung, der „rhythmós als taxis“ und die „Schönheit der Stellungen und Körperwendungen“, die auch ein wesentliches Kriterium für die Bildung und Erziehung des Menschen in seinem utopischen Entwurf der neuen Stadt darstellen. Wie Aristoteles erfindet Platon nichts Neues, sondern instituiert die alte Form des Chors, das chorische Prinzip. Dabei wird die Formung von Bewegung als Anordnung von (Körper-)Teilen privilegiert. Diese, gedacht als Rhythmós, bleibt, da der Sinn für das Rhythmische bei Platon dem Menschen alleine zugesprochen wird und sich insbesondere im Körperlichen, im Tanz zeigt, ein ästhetisches Phänomen. Die

---

98 Waldenfels, *Sinne und Künste,* 273.

99 Platon: Nomoi. (Gesetze), Buch II, 665a. In: Platon: *Nomoi (Gesetze)*. Buch I–III. Überarbeitung und Kommentar von Klaus Schöpsdau. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1994.

100 Schmidt, Ulf: Der Rhythmus der Polis. Zeitform und Bewegungsform bei Platon. In: Primavesi, Patrick; Mahrenholz, Simone (Hg.): *Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*. Schliegen: Edition Argus, 2005, 87–100, hier 87.

ästhetische Erziehung des Menschen ist es, die Platon in der und für die Polis als wesentlich erachtet, und er greift dabei theoretisch auf die Praxis des Chorsingens und -tanzens zurück, die das Gefühl von Rhythmus und Harmonie vermittelt. Der Rhythmós wird nicht unbedingt als eine homogenisierende Gleichschaltung verstanden, sondern vor allem eine Koordination von Heterogenem; das heißt Platon erkennt Bewegungsdifferenzen an, die in eine Ordnung gebracht werden sollen.[101] Die Ästhetisierung des Körpers und der Bewegung spiegelt sich weiters im Konzept des „Schönen", das in der Körperhaltung („schêma") und Melodie („mélos"), im Gesang („ôdên") und Tanz („orchêsin") in Erscheinung treten soll.[102] Es gilt, die Wahrnehmung des jungen Menschen für Ordnung und Unordnung, Schönheit und Hässlichkeit in den Bewegungen („kinêsesin") zu schulen und so ein einigendes Miteinander-Sein zu instituieren.

Wie körperlich in der Antike gedacht wurde und wie sich das in der Sprache manifestiert hat, zeigt sich – wie Ulf Schmidt ausführt – an der Nomenklatur des Rhythmós, der die Basis für verschiedene Künste bildet:

> „So ist der sogenannte Vers-Fuß (*pous*) keine metaphorische Benennung, bezeichnet also nicht etwa die kleinste rhythmische Basis als Fuß, auf dem das rhythmische Gefüge steht. Vielmehr handelt es sich um den Fuß des schreitenden Choreuten. Die Unterteilung des ‚Fußes' in *áris* (Hebung) und *thésis* (Senkung) bezeichnet das Heben und Senken des Fußes im Schreiten und nicht etwa die Hebung oder Senkung der Stimme. Es ist der Schritt, der den *rhythmós* macht und der zugleich vom *rhythmós* geformt wird. Die kodifizierten Versmaße zeigen noch in Spuren ihren körperlichen Ursprung: Der *dáktylos* ist der ‚Finger', der *trochaios* (von *trechô*) ist der ‚Lauf', der *iambos* (sofern er sich tatsächlich von *ambô* ableiten lässt) ist der Sturmschritt."[103]

Die Rhythmik, die sich „unterhalb der Schwelle von Zielsetzung und Regelbefolgung bewegt", [104] ist an der Wende von der oralen zur literalen Kultur noch ein Körperphänomen. Der Rhythmós ist in vorplatonischer Zeit auf den Vortrag, auf die körperliche Aufführung angewiesen. Diese Qualität zeigt sich auch in der griechischen Sprache, ihrer Verschriftung und schließlich in der Philosophie Platons.

---

[101] Vgl. Schmidt, Der Rhythmus der Polis, 97.

[102] Vgl. Platon, Nomoi II, 654e.

[103] Schmidt, Der Rhythmus der Polis, 90.

[104] Waldenfels, *Sinne und Künste*, 274.

> „Während sich geometrische Formen auf Papier oder – wie im Menon – auf Sand noch einigermaßen darstellen lassen, sperrt sich die Zeit- und Bewegungsform, die sich rhythmós nennt, einer solchen eindeutigen schriftlichen Darstellung – und das heißt vor allem: einer Vorschrift, wie genau der rhythmós zu sein hat.“[105]

Mit der zunehmenden Entfernung von der oralen Kultur kommt es zu einer Veränderung des Zusammenhangs von Sprache, Bildern, Medium und sozialer Kontrolle.[106] Bei Platon zeigt sich dieser Paradigmenwechsel besonders deutlich, dennoch bleiben die „alten“ Rhythmen der Schauspieler und Rhapsoden seine zentrale Referenz für die Neukonzeption des idealen Staates. Das Erziehungsmodell der zukünftigen Bürger basiert auf tradierten (Bewegungs-)Formen und chorischen Formationen. Für Platon ist – trotz seiner Distanzierung von Körperlichkeit und Zeitgebundenheit – nach Ulf Schmidts Einschätzung „dieser rhythmós der Grund selbst, auf dem der politische Philosoph seine Stadt errichtet.“[107]

Platon definiert den Rhythmós in den *Nomoi* als eine „Ordnung des Körpers-in-Bewegung“. Dabei entfaltet er eine Reihe von Gedanken, die für das Verhältnis von Bewegung, Körper, Ordnung und Gefühl/Wahrnehmung bestimmend sind:

> „Wenn wir uns erinnern, so hatten wir beim Beginn unserer Erörterungen behauptet, daß die Natur aller jungen Wesen, so feurig wie sie ist, nicht imstande ist, Ruhe zu halten, weder mit dem Körper (*soma*) noch mit der Stimme (*phônên*), sondern, daß sie stets regellos Laute ausstößt und herumspringt: das Gefühl (*aisthêsis*) aber für geregelte Ordnung (*taxeôs*) dieser beiden Äußerungen könne kein anderes Leben erlangen, sondern die Natur des Menschen allein besitze es; die Ordnung der Bewegung nun führe den Namen ‚Rhythmus‘, die Stimme dagegen, wenn hoch und tief sich mischen, werde mit dem Namen ‚Harmonie‘ bezeichnet, beides zusammen endlich heiße ‚Chorreigen‘. Und die Götter, hatten wir gesagt, hätten uns aus Mitleid zu Reigengefährten (*sugchoreutas*) und Reigenführern (*chorêgous*) den Apollon und die Musen gegeben, und als dritten nannten wir noch, den Dionysos.“[108]

Zusammengefasst: Die geregelte Ordnung des Körpers-in-Bewegung ist ästhetisches Phänomen; der erwachsene und reflektierende Mensch stellt

---

[105] Schmidt, Der Rhythmus der Polis, 88.

[106] Vgl. Gebauer, Gunter; Wulf, Christoph: *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1998, 69.

[107] Schmidt, Der Rhythmus der Polis, 100.

[108] Platon, Nomoi II, 664e, 665a. Zitiert nach: Schmidt, Rhythmus der Polis, 90.

die Ordnung her und nimmt sie wahr. Der Rhythmós ist in der Wahrnehmung, im Gefühl („aisthêsis“) zu verorten, das durch Praxis und Bildung geschult wird. Die Modellierung des Körpers und der Bewegung folgt bestimmten Gesetzmäßigkeiten, die jenseits eines rein diskursiven Denkvermögens liegen und den Bewegungssinn („kinesis“) aufrufen. Überhaupt ist die Kinesis ein Schlüsselbegriff der Antike: „[S]elbst die Bestimmung des Seins als Unbewegtes nimmt Bezug auf die Bewegung. Kinesis steht allgemein für Veränderung, sei es der Ortswechsel, das Anderswerden oder die Zu- oder Abnahme. Dabei bedeutet Bewegung zuallererst Selbstbewegung, nicht Bewegtwerden von außen.“[109] Diese Selbstbewegung soll dem idealen, ewigen und selbstidentischen Urbild des Unbewegten so ähnlich wie möglich werden. Dem steht die Idee des Unbewegten, das heißt Körperlichkeit und Zeitgebundenheit, entgegen, und so muss sie konsequenterweise ein höchstes Maß an Modellierung, Formung und Ordnung erfahren.[110] Der transformatorische Aspekt von Kinesis als Selbstbewegung und im weiteren Sinne von Rhythmus als Ordnung des Körpers-in-Bewegung ruft mehrere (Ordnungs-)Sinne auf. Bewegung in der Antike ist ein Schwellenphänomen zwischen Sinn und Sinnlichkeit, mal ist sie sui generis an den Körper gebunden, mal wird sie dem unbewegten Ewigen so ähnlich gemacht, dass sie nur mehr als Transformationspotential in Erscheinung tritt. Die Körper-Bewegung an sich ist bei Platon (noch) keine existenzielle Bedrohung des Logos.

Die Modellierung mehrerer Körper in Bewegung in Koordination mit der Stimme tritt in den *Nomoi* als komplexes Verfahren in Erscheinung. Die Aufrufung der Götter Apollon und Dionysos wie der Musen als Vermittler, als Zwischeninstanzen zeugt von dieser Einschätzung: „Der Chorreigen der Götter am Himmel ist die Form der Bewegung, die

---

[109] Waldenfels, *Sinne und Künste*, 208.

[110] Vgl. dazu auch Ulf Schmidt: „Nach der harmonischen Teilung will der demiourgische Gottvater sein bewegtes und lebendiges Geschöpf, die Welt nämlich, dem ewigen Abbild noch ähnlicher gestalten. Das ideale Urbild ist ein Unbewegtes – das Geschöpf aber ist bewegt, kann die Qualität der ewigen und statischen Selbstgleichheit nicht verliehen bekommen. So entschließt sich Gott, ein bewegtes (kinêton) Abbild des Ewigen (aiônon) zu erstellen – und zwar indem er der Bewegung Ordnung (táxis) verleiht. Die geordnete Bewegung ist Zeit (chrónos) – das heißt hier nicht etwa der Zeit-Fluss, sondern vielmehr die Zeit-Form, Tage und Nächte, Monate und Jahre. Das bewegte Abbild, das die wahrnehmbare Welt ist, wird dem ewigen und nicht-sinnlichen Vorbild angeglichen, indem die Bewegungen, die sich im Wahrnehmbaren befinden, geordnet werden.“ (Schmidt, Der Rhythmus der Polis, 91.)

das bewegte Sinnliche zum Abbild des unbewegten Ewigen macht."[111] Das platonische „aus Mitleid" verweist darauf, dass das Ideal der geformten Bewegung in den Tänzen des Menschen noch nicht erreicht scheint. Hier setzt die Integration des Chorischen im Idealstaat und seinen Gesetzen an. Der Chorreigen bildet die ideale Bewegungsform der Bürger der Polis, die Teilhabe am chorischen Erlebnis erzeugt schließlich Freude („chara"). Die Verbindung von Aisthesis und Ethos unterliegt der Idee des Chorischen in Platons Idealstaat:

> „Der *rhythmós* ist das Bindeglied zwischen *aisthésis* und *ethos*, zwischen *psyché* und *pólis*, zwischen dem Bewegten und dem Unbewegt-Ewigen. Vor allem aber verbindet der *rhythmós* im Namen des Tanzes oder Chorreigens die sichtbare Körperlichkeit der Tänzer mit der hörbaren Stimme der Sänger und der Instrumentalisten. Der *rhythmós* spielt die Rolle eines zentralen Vermittlers zwischen Dimensionen, die die Metaphysik Platons zunächst streng getrennt hatte – und wenn es dem traditionellen Platon-Bild nicht gar so sehr widerspräche, könnte man den *rhythmós* als eine bewegte Idee oder Bewegungsidee bezeichnen, das Seitenstück und die Ergänzung zu der bekannten statischen Idee im Sinne des *eidos*."[112]

Der Rhythmós ist in Platons philosophischen Entwürfen in der vorgeschlagenen Lesart ein Schlüsselbegriff. In dem Moment, als es zu einer „Aufteilung des Sinnlichen" kommt (Jacques Rancière), entzieht sich der Rhythmós einer strengen Einordnung, er verbindet als Bewegungsereignis die sichtbare Körperlichkeit mit dem Hörbaren und ruft alle Sinne gleichzeitig auf, ohne unmittelbar Fiktionen oder Trugbilder entstehen zu lassen. Das Chorische ist ein Phänomen des Mitmachens, des Bewegens und des Bewegt-Werdens. Der Rhythmós bringt die Bewegungen wie auch die Klänge in eine Ordnung. Die hörbare Stimme ist in der Antike ebenfalls ein wichtiger Aspekt des Chorischen.

> „Die Schallwellen des Sprechens und Singens überspülen schon immer die Grenzen der Rampe, die der Distanzsinn des Auges als Trennlinie zwischen Szene und Zuschauerraum festhält, vereinen Bühne und Publikum in ein und demselben Klangraum. Die Stimme macht insofern das Jetzt des von allen Beteiligten gemeinsam durchlebten Theatermoments in besonders intensiver Weise fühlbar."[113]

---

[111] Schmidt, Der Rhythmus der Polis, 92.

[112] Schmidt, Der Rhythmus der Polis, 95.

[113] Lehmann, Hans-Thies: Prädramatische und postdramatische Stimmen. In: Kolesch, Doris; Schrödl, Jenny (Hg): *Kunst-Stimmen*. Berlin: Theater der Zeit, 2004, 40–68, hier 43.

Das antike Theater operiert in den chorischen Passagen mit der Gleichzeitigkeit von Bewegungs- und Klangräumen. Diese Mittel zur Hervorbringung von Gemeinschaftlichkeit greift Platon für seinen Staatsentwurf auf, doch es kommt zu einer Funktionalisierung und Entsinnlichung durch die Entfernung aus dem Theater und die Entfremdung vom Theater. Der Tanz erfährt bei Platon zwar keine Verbannung, doch das Chorische und das Tragische, das eine Erfahrung von gleichzeitiger An- und Abwesenheit ist, werden über die (Neu-)Diskursivierung des Rhythmós bei Platon voneinander getrennt. Das Chorische wird weitgehend enttheatralisiert, nur zur Bildung und Erhaltung von „Rhythmus und Harmonie" durch geformte Bewegungen kann die „Verteidigung eines Chors für Dionysos wohlbegründet [sein]".[114]

Mit der Auflösung des rituellen Rahmens und dem Ende des mythischen Denkens, mit der sich lösenden Verbindung von Chortanz und Götterkult kommt es in der antiken Aufführungspraxis der Tragödien zu einer dramatischen Funktionalisierung und Metaphorisierung des Chorischen.[115] Es handelt sich um einen Paradigmenwechsel, der nicht nur für die Geschichte des Chors im Theater bestimmend sein wird, sondern für das Tragische überhaupt: Man könnte von einer Essentialisierung der Individuation sprechen, die in der (tanz-)theatralen Inszenierungspraxis Spannungsfelder evoziert.[116] Henrichs argumentiert den Gefahrenmoment, den immer prekärer werdenden Status des Chorischen in der klassischen Antike am Beispiel von Sophokles' *König Ödipus*:

---

[114] Platon, Nomoi II, 671a. Vgl. auch Kotte, *Theatergeschichte*, 57: „Platons ästhetisches Ideal der musischen Künste weist den bemerkenswerten Widerspruch auf, dass einerseits eine radikale Ablehnung aller nachahmend-darstellenden Künste erfolgt, andererseits aber die Forderung erhoben wird, der freie Bürger solle sein ganzes Leben in Feiern, Spielen und Tänzen verbringen."

[115] Vgl. dazu auch Henrichs, *„Warum soll ich denn tanzen?"*, 55.

[116] Neben der zunehmenden Abwesenheit des Chores überdauern ältere Traditionen oder sind umso spektakulärere Comebacks dramatischer Chöre (wie beispielsweise in den vielfältigen Theaterkulturen des 17. und 18. Jahrhunderts) auszumachen. Auch die Frage nach der Identität von Stimmen und Figuren im epischen und postdramatischen Theater belegt die ungebrochene Wirksamkeit dieses Spannungsfeldes. Diese Überlegungen basieren auf der Konzeption eines Workshops mit dem Titel „Ordnungen des Chorischen" mit Clemens Peck (geplant für den 23. Mai 2014 im Rahmen des interuniversitären Schwerpunkts Wissenschaft und Kunst der Paris-Lodron Universität Salzburg).

> „Dort beklagt der Chor, dass die Frevler Recht und Religion verachten und sich an den Tempeln der Götter vergreifen. Er endet seine Betrachtung mit der Frage, die ich als Titel über den meinem Text gesetzt habe (895f): ‚Wahrlich, wenn solche Handlungen in Ehren stehen, warum soll ich denn tanzen?' […] Nirgendwo sonst stellt ein tragischer Chor sein eigenes Tanzen so radikal in Frage. Er tut es hier, weil er den Götterkult, dem der Chortanz seine Existenz verdankt, bedroht glaubt."[117]

Schließlich kommt es zu einer Trennung der Sprachpassagen und des Chorischen (der Gesänge und Tänze) in der Aufführungspraxis der Tragödie.[118] Und nicht zufällig wird das Chorische schon bei Aristoteles zur Funktion verwandelt. Der Handlungsaspekt gilt als wichtiger als die Rhythmisierung von Körpern. Gerade die Poetik spiegelt „ein auf bestimmte, für die aristotelische Schule charakteristische Weise modifiziertes mythisches Denken".[119] Aristoteles ordnet den Künsten verschiedene Aspekte zu. So benützt der Tanz ausschließlich den Rhythmus, die Prosa den Logos (Sprache), die Musik den Rhythmus mit der Melodie. Dithyrambos, Tragödie und Komödie greifen auf diese drei Mittel der Poesie zurück, wobei die Tragödie sie abschnittsweise getrennt voneinander und in verschiedenen Kombinationen einsetzt. Aristoteles zentraler „Tragödiensatz" lautet schließlich:

> „Die Tragödie ist eine Nachahmung einer guten in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden gewandt werden – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Schaudern und Jammern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt."[120]

Das Chorische hat in dieser Definition der Kunstform Tragödie keine besondere Relevanz mehr. Der Logos und seine Manifestation in der Sprache werden in der Poetik und in der Poetologisierung privilegiert. Das Chorische als Anordnung von gemeinsam agierenden Körpern im Raum wird mehr und mehr zum Verschwinden gebracht. Es spielt für die Tragödie als Lesedrama eine untergeordnete Rolle und bekommt

---

117 Henrichs, *„Warum soll ich denn tanzen?"*, 55.

118 Die Funde aus der späteren Antike zeigen, dass Papyrusrollen mit dem Tragödientext existieren, in denen die Chorlieder fehlen und es gleichzeitig Schriftdokumente mit ausschließlich Chorliedern zur selben Aufführung gibt.

119 Girshausen, *Ursprungszeiten des Theaters*, 130.

120 Aristoteles, *Poetik*, [Kapitel 6], 1449b, 19.

schließlich eine funktionale Rolle in der Handlung und als Handlungsträger zugewiesen.[121]

Die Wirkungsmacht des Chors im antiken Theater wird in bestimmten Momenten tanztheatraler Konstruktions- und Rezeptionsgeschichte, in denen die Herstellung und Erscheinung des Tragischen von Relevanz ist, wieder aufgegriffen – wie beispielsweise im 18. Jahrhundert in Noverres *Der gerächte Agamemnon*. Gegenwärtig wird dieser Aspekt von der zeitgenössischen Philosophie (Nancy, Rancière, Waldenfels) wiederentdeckt und explizit dem Tanz zugesprochen:

> „Andererseits ist es ein anderes Element, das den Tanz auf die Bühne ruft. Es ist ein religiöses Element: In der griechischen Tragödie ist der Chor Teil der Handlung, so wie ein Kommentar Teil der Handlung ist; und der Chor, das sind die Bewegungen um den Altar. Wenn wir sagen, die Tragödie ist aus dem Kult hervorgegangen, vergessen wir zu sagen, dass sie erst *indem sie aus dem Kult heraustrat* zur Tragödie geworden ist. Das ist ein Satz von Brecht, der die Gefahr mit sich bringt, eines zu vergessen: Die Tragödie behält etwas vom Kult, das im spanischen Theater vielleicht noch präsent ist, zumindest aber im elisabethanischen. Furchtbare Zweideutigkeit des Chores, seine Inszenierung ist das Interessanteste und vielleicht auch das Schwierigste."[122]

In der philosophischen Aufteilung der Künste, die in der Antike beginnt und bis heute in unterschiedlichen Konfigurationen andauert, wird der

[121] Die strukturellen und funktionalen Veränderungen des Chors werden theoretisch unterschiedlich perspektiviert, wobei sich drei differente Interpretationslinien herausgebildet haben: „Zum einen wird die Geburt des ‚modernen Subjekts' wahrgenommen, das mit seiner Loslösung vom Chor eine einzelne Stimme zur Bekundung seines Leids gewinnt und in der Äußerung seines Schmerzes, im Aufschrei, entsteht. Zum anderen wird von Friedrich Nietzsche in der Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (1872) die Trennungsgewalt dieses Schrittes betont, durch den die Individuation, in dionysische und apollinische Teile gespalten und zwischen ihnen pendelnd, sich mit unsicherem Ausgang vollzieht. Zum dritten wird dieser Schritt als unhintergehbare Niederlage des Chors gedeutet, der im antiken Drama nur mehr eine Teilform bildet und auf der Bühne des griechischen Theaters als ‚kranker Chor' erscheint […], der einem permanenten Bedeutungsverlust anheim gegeben ist, einer Marginalisierung, die sich schon bei Euripides abzeichnet und im antiken römischen Drama besiegelt wird." Haß, Ulrike: Chor. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler, 2005, 49–52, hier 49.

[122] Fabbri, Véronique: „Ich weiß sehr wohl, dass ich nie gut getanzt habe". Ein Gespräch mit Jean-Luc Nancy. http://www.corpusweb.net/ich-weiss-sehr-wohl-dass-ich-nie-gut-getanzt-habe.html (23.09.2013).

Tanz mit dem Chorischen, spezifischer mit dem Rhythmus als „Nicht-gleichgültigkeit der Zeiten und Räume“, als „wirkliche Differenz“ verbunden: „Der Tanz versetzt also alles in Rhythmus um sich herum und das ist auch der Grund, warum der Tanz am meisten von der Methexis geprägt ist, und zwar im Sinne Platons als Teilhabe.“[123] Jean-Luc Nancy verknüpft die von Platon vorgenommene Trennung von Mimesis und Methexis, beide gehen im Tanz eine „tiefe und komplizierte“ Beziehung ein:

> „Man ist immer geblendet von der Mimesis; im Tanz, da gibt es eine sehr tiefe und komplizierte Beziehung – eine Mimesis ohne Vorbild – und doch gibt es keine wirkliche Mimesis ohne Methexis, ohne Teilhabe. Und was im Tanz überrascht, ist die Tatsache, dass es sich dabei gleich um Teilhabe handelt.“[124]

Es entfaltet sich ein Diskurs, der die tradierten philosophischen Begriffe des Mimesis und der Methexis an den tanzenden Körper rückbindet: „Ich sehe einen Tänzer, und entweder ich sehe gar nichts oder ich tanze – mehr oder weniger – mit ihm.“[125] Der Blick wird nicht allein auf den Sehsinn bezogen, um den Tänzer zu sehen. Es müssen mehrere Sinne aufgerufen werden, um Tanz als Kunst zu rezipieren.

PHANTASMA UND MIMESIS: ZU FIGUREN DER ABWESENHEIT

In der Antike ist die Entdeckung und Privilegierung des Tragischen eng mit der „doppelten Fiktionalität“ theatraler Aufführung verbunden, die erstens das geschriebene Drama als fiktiven Text zur Vorlage hat und zweitens den Akt der Darstellung als Prozess der Fiktionalisierung hervorbringt.[126] Im Griechischen existiert der Begriff Fiktion als solcher noch nicht:

> „Was im Griechischen als poiesis und mimesis auseinandergelegt ist, fällt im lateinischen Begriff des fingere (formen, gestalten, bilden) und fictio zusammen. Fictio ist aber nicht so sehr eine Synthese aus poiesis und mimesis als vielmehr eine Bezeichnung, die sowohl im weiteren Sinn der poesis als auch in einem engeren der mimesis entsprechen kann, und ist

---

123 Fabbri, „Ich weiß sehr wohl“.

124 Fabbri, „Ich weiß sehr wohl“.

125 Fabbri, „Ich weiß sehr wohl“.

126 Vgl. Birkenhauer, Theresa: Fiktion. In: Fischer-Lichte et al., *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 107–109, hier 108.

> schließlich eine Überlagerung beider Bedeutungen in der Weise, daß die jeweils eine im Horizont der anderen aktualisiert sein kann.“[127]

In der antiken Diskursivierung und Theoretisierung versucht man mittels der Begriffe Poesis[128], Mimesis und spezifischer des Phantasmas die fiktive Dimension des Tragischen zu erfassen und zu beschreiben. Platon definiert den äußeren Sinneseindruck als Aisthesis und den inneren Sinneseindruck als Phantasia: „Das Ergebnis der Bearbeitung der aisthesis durch die phantasia sind die [...] (phantasmata). [...] Die phantasia übersetzt die Sinneswahrnehmung [...] in ein Vorstellungsbild (phantasma).“[129] Das Phantasma ist ein Resultat der Phantasie, die als reflektierender Prozess verstanden wird. Im Theater werden die Vorstellungsbilder zu Täuschungen und Trugbildern. Diesen begegnet Platon kritisch. Seine Begriffskonturierung verweist auf eine wahrnehmungsorientierte Perspektive. Bei Aristoteles wird eine Perspektivenumdeutung hin zum künstlerisch-mimetischen Akt der Hervorbringung deutlich, der eine andere Form von Erkenntnis bringt:

> „Für Aristoteles bezeichnet Fiktionalität ein Potenzial an spezifischen Erkenntnismöglichkeiten, das den mimetischen Hervorbringungen – Theater, Literatur, Tanz, Musik, Chorgesang – eignet. Sie ist eine Erkenntnisform, die sich auf paradoxe Weise von der historischen Wahrheit unterscheidet, verhält sie sich doch ihrem Erscheinungsmodus nach wie das, was im Sinne Platons die Lüge, substanzlose Nachahmung und das Trugbild ausmacht: Sie manifestiert sich als Täuschung, als Erfindung von Realität.“[130]

Die polemische Diskursivierung von substanzlosen Nachbildern und Trugbildern (Phantasmata) bei Platon erfährt bei Aristoteles eine Umkehrung. Der Vorgang des zeitweiligen In-Erscheinung-Bringens mittels Mimesis wird als Grundkategorie der antiken Vorstellung vom Menschen fundiert und bekommt eine eigene, von Energien aufgeladene

---

[127] Stierle, Karlheinz: Fiktion. In: Barck et al., *Ästhetische Grundbegriffe,* Bd. 2, 2001, 380–428, hier 381.

[128] „Das lateinische fictio ist dem griechischen poesis in vielem verwandt und von ihm doch zugleich in wesentlicher Hinsicht unterschieden. Poesis meint die Hervorbringung eines Schöpfers, sei es die Hervorbringung von Urbildern selbst oder die Hervorbringung nach den Urbildern. Bei Aristoteles ist die poesis erst dann ästhetische poesis, wenn sie in den Dienst der mimesis, der Nachahmung tritt.“ Stierle, Fiktion, 381.

[129] Schulte-Sasse, Jochen: Phantasie. In: Barck et al., *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 4, 2002, 778–798, hier 797.

[130] Birkenhauer, Fiktion, 107.

Existenz, die im künstlich erzeugten Raum des Theaters tragische Erfahrung möglich macht.[131]

> „Theatrale Mimesis, theatrale Darstellung machen das Tragödiengeschehen präsent, vergegenwärtigen und verkörpern die mythische Erzählung mittels Figuren und die mit ihnen dargestellten aktuellen politischen oder religiösen Probleme der Polis. Diese Darstellungsform ist ein ‚Einverleiben' im doppelten Sinn: auf der Seite der Spieler, deren mimetische Darstellung bei aller Kunstfertigkeit noch das Wilde, Orgiastische und Ekstatische der Kulttänze spüren lässt, sowie auf der Seite der Zuschauer ein Einverleiben auch neuer Tatbestände des Politischen oder Religiösen. Daran sind Körper, Emotion und Rede gleichermaßen beteiligt. Was auf der Skene und der Orchestra zur Darstellung kommt, wird zuallererst erlebt […].“[132]

Um auf die Spur der körperlichen Inszenierung des Tragischen zu kommen, scheint gegenwärtig auch der Begriff der Fiktion/Fiktionalisierung operational, da er nach Wolfgang Iser die Intentionalität und den „Aktcharakter“ betont: „Das Fiktive ist hier als intentionaler Akt verstanden, um es in der Betonung des ‚Aktcharakters' von seinem landläufigen schwerbestimmbaren Seinscharakter zu entlasten. Denn als das Nicht-Wirkliche, als Lüge und Täuschung, dient das Fiktive immer nur als Oppositionsbegriff für anderes, das seine Eigentümlichkeit eher verdeckt, als hervorkehrt.“[133] Denn „was Fiktion ‚ist', erfahren wir nur, wenn wir uns die Arbeit am Konzept des fingere vergewissern.“[134]

---

131 „Im philosophischen Rahmen entwickeln Platon und Aristoteles den Mimesis-Begriff mithin als eine Reflexionskategorie für den ontologischen Status der szenischen Verkörperung und Vergegenwärtigung. Bewusst zu halten ist dabei ihre gemeinsame Auffassung von der Welt der Dinge und der Menschen als eines in sich bedeutungsvollen Verweisungszusammenhangs. Dies relativiert die scheinbare Modernität der aristotelischen Überlegungen, auf die man die Begriffe des Erscheinens und des Scheins zwar anwenden kann, ohne sie aber mit den Termini der philosophischen Ästhetik verwechseln zu dürfen. Deshalb wird man den vollen Begriffsumfang der hier gemeinten Mimesis nur ermessen können, wenn man die Akzentverlagerungen der beiden antiken Theorien als eine dieser Nachahmungen eingeschriebene Grundspannung auffasst. [...] Dem mimetischen Ereignis wohnen allem Zeichenbewusstsein und -gebrauch vorausliegende, aus den Korrespondenzverhältnissen der Welt resultierende Energien inne, welche den Repräsentationen allererst ihre bezwingende Wirksamkeit verleihen.“ Girshausen, Theo: Mimesis. In: Fischer-Lichte et al., *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 201–208, hier 206.

132 Kurzberger, Hayo: Darstellung. In: Fischer-Lichte et al., *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 55–63, hier 57.

133 Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre,* 20, Fußnote 3.

134 Stierle, Fiktion, 381. Obwohl theatrale Phänomene (erfundene Figuren, mimetische

Liest man antike Dramen wie Aischylos' *Agamemnon* in ihrer eigentlichen Funktion, nämlich als „Regiebücher für die Aufführung",[135] lassen sich in Zusammenschau mit anderen Quellen Thesen zur Inszenierung des Tragischen und zu den spezifischen Akten des Fingierens formulieren. Der Schauspieler gilt als erste Referenz in der Annäherung an die Evokation des Tragischen als großes theatrales Ereignis. Das Wort Hypokrités ist in Hinblick auf seine etymologische Herkunft nicht ganz geklärt und kann „Antworter, Bescheid-Geber" wie auch „Ausleger, Erklärer" bedeuten.[136] Beides verweist auf das gesprochene (oder gesungene) Wort, durch das das Tragische in seiner körperlichen Vermittlung über die Stimme des Schauspielers oder die Gegenstimme des Chors in Verbindung mit bestimmten Figurenkonstellationen im Raum in Erscheinung treten kann. In der Darstellung des Schauspielers verdichtet sich das Paradoxon des Theaters. Die Schauspieler als „Chiffren tragischer Konstellationen" vergegenwärtigen ein Geschehen, das von den Tragödiendichtern mit Mitteln der Fabel, der Handlung und der Charaktere der Figuren so vorgegeben ist, dass es den Zuschauer zum Jammern und Schaudern bringt.[137] Über die Modellierung von Körperlichkeit und die Techné des Schauspiels in der Antike existieren kaum Quellen. Mehr weiß man von anderen inszenatorischen Aspekten, die ebenfalls eine wesentliche Rolle für die Evokation des Tragischen spielen. In der griechischen Tragödie werden Kostüme, Masken und Theatermaschinen eingesetzt. Die antiken Tragödienschauspieler trugen ein langes, fallendes Gewand, das geometrisch und figürlich verziert und in seiner Farbigkeit – hell für Frauenrollen und dunkel für Männerrollen – kennzeichnend war. Die Choreuten hatten wahrscheinlich ein einheitliches Kostüm. Die tragischen Masken waren im 5. Jahrhundert ohne spezifischen emotionalen Ausdruck. Beide verwandelten den Akteur in eine theatrale Figur. Sie ließen ihn in Differenz zur Alltagswirklichkeit in der Polis erscheinen und gerade der unspezifische Ausdruck der Maske erlaubte vielfältige Imagi-

---

Darstellungsprozesse) in der Antike hochgradig fiktional angelegt sind, gibt es bisher vergleichsweise wenige elaborierte Theorien zu deren nicht-sprachlichen Aspekten. Vgl. dazu auch: Rühling, Lutz: Fiktionalität und Poetizität. In: Arnold, Heinz Ludwig; Detering, Heinrich (Hg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 2010, 25–51, besonders 26.

135 Seidensticker, *Das antike Theater*, 45.

136 Vgl. Seidensticker, *Das antike Theater*, 39.

137 Vgl. Haß, Ulrike: Rolle. In: Fischer-Lichte et al., *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 278–283, hier 278.

nationen des Publikums. Der Einsatz von Requisiten in den Tragödien von Aischylos verweist auf eine besonders dramatische Situation: Das Ausrollen des blutroten Stoffes von Klytaimnestra in *Agamemnon* ist ein Beispiel für die visuelle Verdichtung des Tragischen. Zwei Theatermaschinen – der Bühnenkran (Méchane) und die hölzerne Plattform auf Rädern (Ekkyklema) – eigneten sich ebenfalls zur Hervorbringung von spektakulären Effekten. Mit dem Kran konnten Menschen durch die Luft bewegt werden. Der Deus ex machina ist das bekannteste Beispiel für den Einsatz des Krans. Die Funktion der zweiten Theatermaschine war es, dem Publikum das Ergebnis der tragischen Gewalt zu präsentieren. Der hinterszenische Akt der Gewalt, der über den Botenbericht, den Chor oder einen Dialog vermittelt wurde, trat in seiner letzten Konsequenz in Erscheinung, wenn das Opfer auf der Plattform auf die Bühne gerollt wurde.

Der zunehmend expressivere Einsatz der theatralen Mittel bis ins 4. Jahrhundert hatte Einfluss auf die Erscheinungsqualität des Tragischen.[138] Die Übertreibung wird von Lukian in *Über den mimischen Tanz*, seiner (in Tanz- und Theatertheorie von der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert) vielrezipierten Schrift, kritisiert:

> „Betrachten wir, um die Tragödie kennen zu lernen, nun gleich ihren äußern Aufzug: welch ein fürchterlicher und abscheulicher Anblick! Menschen zur äußerlichen Unförmlichkeit aufgestutzt, auf hohen Absätzen wie auf Stelzen einherwankend, mit ungeheuren Masken, die weit über den Kopf hinausragen, und aufgerissenen Mäulern, als ob sie die Zuschauer verschlingen wollten! Nicht zu gedenken der dicken Wattirungen, womit Brust und Bauch umgeben sind, um eine verhältnißmäßige Wohlbeleibtheit zu bewerkstelligen, damit die übermäßige Länge nicht durch die schmächtige Breite zu Schanden werde. Aus jener Larve nun singt oder brüllt vielmehr der Mensch aus Leibeskräften, und steigt bald über Vermögen, bald sinkt er mit seiner Stimme, dehnt und schleppt bisweilen seine Jamben auf's unausstehlichste, und erzählt uns, was das Ungereimteste ist, seine tragischen Erlittenheiten singend unter Trillern, wobei er übrigens nur für

[138] Es kam zu folgenden Änderungen in der Antike: „Im Laufe der Zeit wurden vor allem Haare und Mund, aber auch Augen und Augenbrauen immer expressiver gestaltet, und seit der Mitte des 4. Jh. finden sich erste Darstellungen des Maskentyps, der in den folgenden Jahrhunderten zum Standard wird [...]: Mit pathetischem Gesichtsausdruck und über der Mitte der Stirn mit Hilfe eines in das Haar integrierten Gestells hoch aufgetürmten Haaren, dem sogenannten Onkos." Seidensticker, *Das antike Theater*, 52.

> seine Stimme verantwortlich ist, indem für das Uebrige längst schon der Dichter gesorgt hat.“[139]

Diese Beobachtungen verstellen den Blick auf die Aufführungspraxis zur Zeit des Aischylos, in der weder die Masken expressiv gestaltet waren noch der Kothurn getragen wurde.[140]

Über das tragische Schauspiel in der Antike können nur Thesen formuliert werden, da sich im Vergleich mit der Rhetorik keine spezifische Techné herausgebildet hat. Eine wichtige Bedeutung schien der Gesang gehabt zu haben. Die Aktion im Theater wird hauptsächlich über die Stimme (beziehungsweise in der Rezeption über Text) diskursiviert.

> „Anders als bei Seneca oder bei Shakespeare ist es nicht das Auge, sondern das Ohr (und über das Ohr die Imagination des Betrachters), an die sich die Darstellung zerstörerischer Gewalt richtet. Der Zuschauer nimmt das tragische Pathos, das den dramatischen und emotionalen Kern der Tragödie bildet, gleichsam in doppelter Distanz – in fremden Augen gespiegelt wahr. Der direkte Anblick ins Antlitz der Medusa ist vermieden.“[141]

Aristoteles thematisiert im sechsten Kapitel der Poetik die Inszenierung („opsis“) als Raum des „Kunstlosesten“, da sie der Dichtung nicht nahe ist. Dennoch, als künstlich hergestelltes Sichtbares im Theater vermag sie den Zuschauer zu ergreifen; und für sie ist die Kunst des Kostümbildners wesentlicher als die der Dichter. Schon in der Antike bilden sich Aufführungskonventionen heraus. Die Rolle und die Bedeutung der Figuren wird beispielsweise über Auftritte vermittelt: Ein Auftritt von links besagt, dass die Figur aus der Ferne kommt, von rechts kommt man aus der Stadt. Man unterscheidet über das Kostüm (und die Bewegung, Gestik?), ob es sich um einen Gott oder einen Menschen handelt, ob die Person Mann oder Frau, Grieche oder Fremder („barbaros“) ist.[142] Die Entfaltung des Fiktiven setzt eine Beobachtung der Figur, ihrer Auftritte wie ein gewisses Wissen um den Mythos voraus. Gleichzeitig spielt die Mimesis in der Antike eine Schlüsselrolle bei der Hervorbringung von Trugbildern, die bei Platon als Phantasma bezeichnet werden.

---

[139] Lukian: Über den mimischen Tanz. In: *Lucian's Werke*. Bd. 2. Stuttgart: J. B. Metzler, 1827, 863–905, hier 878.

[140] Gleichzeitig zeigt Lukians Beschreibung die Wichtigkeit des Gesanges in der Tragödie wie die besondere Funktion des Dichters auf.

[141] Seidensticker, Distanz und Nähe, 104.

[142] Vgl. Girshausen, *Ursprungszeiten des Theaters*, 380.

„Wir sind selber Dichter einer Tragödie (*tragôdias poiêtai*), die, soweit wir dazu fähig sind, die denkbar schönste und zugleich beste ist. Jedenfalls ist unsere gesamte Staatsverfassung (*politeia*) eine Darstellung (*mimêsis*) des schönsten und besten Lebens, und gerade das, behaupten wir, ist in der Tat die einzig wahre Tragödie (*tragôdian alêthêstatên*). Dichter (*poiêtai*) seid also ihr, Dichter (*poiêtai*) aber auch wir selbst, und zwar in der selben Gattung, eure Rivalen (*antitechnoi*) als Künstler und Darsteller (*antagônistai*) im schönsten Drama (*dramatos*), das ja nur das wahre Gesetz seiner Natur gemäß vollenden kann, wie unsere Hoffnung lautet."[143]

Der Versuch der Verbannung des Theaters aus Platons Idealstaat im zehnten Buch der Politeia zeigt die Wichtigkeit der Tragödie, die sich im Widerstreit mit der Philosophie als deren wirkungsmächtige Gegnerin erweist. In ihr verbindet sich das Chorische mit dem Phantasma, sie ruft die (malerische) Opsis und den (dichterischen) Logos auf und vereint sie unter dem Zeichen der Mimesis (hier im Sinne von Darstellung).[144]

Die Mimesis wird zu einem Schlüsselbegriff des antiken Theaters wie auch der Philosophie.[145] In ihrer Ambivalenz und „Widerständigkeit gegen die Theoriebildung" liegt ihr vielleicht größtes Potential in der Offenbarung von „Beziehungsgeflechten".[146] Mimetische Prozesse rufen gleichzeitig ein Tun und ein Wissen im Sinne von Pierre Bourdieus „sens pratique" auf. Die Rückführung von Mimesis auf Körperlichkeit macht

---

143 Platon: Nomoi. (Gesetze), Buch VII, 817b. In: Platon: *Nomoi (Gesetze)*. Buch IV–VII. Überarbeitung und Kommentar von Klaus Schöpsdau. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2003. Und vgl. dazu Schmidt, Ulf: *Platons Schauspiel der Ideen. Das „geistige Auge" im Medien-Streit zwischen Schrift und Theater*. Bielefeld: transcript, 2006, 298. „Denn würde das Theater in der idealen Stadt seinen Platz haben, dann wäre diese ideale Stadt die Nachahmung dieses Theaters, wäre selbst eine Nachahmung in der Art, wie sie die Politeia verdammt hätte, Nachahmung des Theaters nämlich. Nur durch die Ausschaltung des Vorbildes wird die Inszenierung der idealen Stadt keine Nachahmung."

144 Vgl. Schmidt, *Platons Schauspiel der Ideen*, 11.

145 Christoph Wulf und Gunter Gebauer gehen in ihrer anthropologisch orientierten Studie so weit, Mimesis als conditio humana zu bezeichnen, „die unterschiedliche Ausprägungen des Menschen erst möglich macht. Im Verlauf der historischen Entwicklung entfaltet sie ihr Bedeutungsspektrum mit Bezeichnungen wie: sich ähnlich machen, zur Darstellung bringen, ausdrücken; aber auch: Mimikry, imitatio, Repräsentation, unsinnliche Ähnlichkeit. Der Akzent kann auf einer sinnlich gegebenen Ähnlichkeit, einer unsinnlichen Korrespondenz oder auf der intentionalen Konstruktion einer Entsprechung liegen. Auch der Zwischencharakter der Mimesis wird betont, der sich in der medialen Position der Bilder zwischen Außenwelt und Innenwelt zeigt." Gebauer, *Mimesis*, 9.

146 Vgl. auch Gebauer, *Mimesis*, Einleitung.

ihre Uneindeutigkeit und Unschärfe noch evidenter; gleichzeitig kann sich die Perspektive der Vorstellung von theatraler und tänzerischer Mimesis als Nachahmung hin zu einem Sich-Ähnlich-Machen erweitern, in dem der Aspekt der „mimetischen Differenz“[147] mitschwingt.

> „In der Mimesis liegt eine Komplementarität der Perspektiven: Man sieht den Anderen als gleich an und nimmt sich vom Anderen als gleich gesehen an. Komplementäres Sehen stellt eine Übereinstimmung zwischen Menschen her. Körperliche Vorformen der Komplementarität bestehen in einem Anschmiegen an einen Anderen: dieses ist ein sinnlicher, körperlicher Akt, aber er ist bereits von Ordnung durchzogen; der Andere wird an die Welt desjenigen angeglichen, der sich ihm anschmiegt. Diese Metapher drückt auch das in der Mimesis enthaltene Affektive aus.“[148]

Der vorplatonische Begriff der Mimesis, in dem der Aufführungs- und Handlungsaspekt der oralen Kultur stärker betont ist, umfasst die Trias der Bedeutungsbereiche Nachahmung, Darstellung und Ausdruck.[149] Der Mime („mimos“), von dem die Mimeisthai-Wortgruppe ausgeht, zeigt in einer Vereinfachung oder Karikierung lebensweltliche Situationen. Mimesis und Geste sind trotz ihrer Kultur-, Zeit- und Situationsspezifik in der darstellenden und (tanz-)theatralen Kunst eng aufeinander bezogen:

> „Die Geste ist ein *mimetischer* Akt, in dessen Verlauf eine Emotion oder ein Gedanke ausgedrückt und dargestellt wird. Dabei findet eine mimetische Bezugnahme auf etwas statt, was zunächst unsichtbar und erst im Verlauf eines mimetischen Prozesses sichtbar wird. Die Adressaten der Gesten vollziehen diese Gesten in einem mimetischen Prozess nach. Dabei findet eine Anähnlichung der Adressaten an die Geste statt. Diese Anähnlichung kann sich in einem Resonanzprozess vollziehen, in dem die Geste in ihren Adressaten eine Resonanz bzw. ein ‚Echo‘ erzeugt.“[150]

Mit dem Wandel vom mimetischen Zeigen eines Seinszustandes zur Tragödie als Kunstform, die eine fiktive und ereignishafte Vergegenwärtigung eines Vergangenen oder Zukünftigen und eines abwesenden Anderen ist, geht in den Texten über das Theater eine Metaphorisierung und Ästhetisierung der Mimesis einher, wenngleich ihre nicht-diskursive

---

[147] Zur mimetischen Differenz, die die Entgegensetzung Wirklichkeit auf der einen Seite und Spiel, Schein und Fiktion auf der anderen Seite aufhebt, vgl. Waldenfels, *Sinne und Künste*, 270–271.

[148] Gebauer, *Mimesis*, 14.

[149] Vgl. Gebauer, *Mimesis*, 41.

[150] Wulf/Fischer-Lichte, Einleitung, 11.

Dimension immer wieder zur Sprache kommt. Während man der vorplatonischen Mimesis einen starken Körperbezug zuspricht und auf den Ausführenden in seiner Darstellung und Ausdruck von Handlung fokussiert, verschiebt sich die Theoretisierung nun hin zur Hervorbringung von (Trug-)Bildern und zur Erörterung des Verhältnisses von Bild und Darstellung. Trotz der heterogenen Bedeutungen der Mimesis bei Platon[151] ist im Kontext der theatralen Mimesis das Faszinosum und Tremendum, dass sie Erscheinungen zu erzeugen vermag und den Raum zur Fiktion öffnet:

> „Der mimetisch arbeitende Künstler erschafft Phantasmen, Bilder und Simulakren; er bringt etwas zur Darstellung, nicht wie es ist, sondern wie es erscheint; dabei erzeugt er etwas, das es ohne sein mimetisches Tun nicht gäbe, nämlich Bilder, die zwischen Sein und Nichtsein angesiedelt sind. Von einem Traum für aus dem Schlaf erwachte Augen ist [bei Platon, Sophistes, 266c] die Rede."[152]

Imagination, Phantasma und Einbildungskraft stehen in einem Nahverhältnis zum Konzept der Mimesis. Für die am Logos orientierte Philosophie entfaltet sie in mehrfachem Sinn eine unheimliche Kraft. Die Referentialität wird bedeutender, das ‚Nach' der Nachahmung bezieht sich lediglich auf einen anderen Zeitpunkt (oder auf einen anderen Raum-Punkt), jedenfalls bei Platon, wo die seienden Dinge die ewigen Ideen durch mimêsis darstellen."[153] Die Erzeugung von Fiktionen und Erscheinungen durch Mimesis wird in der platonischen Philosophie vor allem auf das Sehen bezogen, wobei zwischen physischem und intellektuell-seelischem Sehen unterschieden wird.

> „Als große Schwierigkeit im Feld der *opsis* zeigte sich die Unterscheidung zwischen Sehen und ‚Sehen', die Unterscheidung also zwischen einem Sehen mit dem körperlichen Organ und dem Sehen mit einem Organ der *psychê*, nämlich dem *nous* [Intellekt]. Wirklich bedrohlich wird aber die Schwierigkeit erst, wenn das Dritte zwischen den beiden ins Spiel kommt, das *phantasma*, das sowohl das sinnliche Erscheinen, das gespenstische Nachbild eines Sinnlichen oder das Vorscheinen von Idealem bedeuten kann."[154]

---

151 In Platons Œuvre manifestiert sich kein einheitlicher Mimesisbegriff. Die heterogenen Bedeutungen umfassen „neben Nachahmung, Darstellung und Ausdruck auch Nacheifern, Verwandeln, Schaffen von Ähnlichkeit, Erzeugen von Erscheinungen und Schein." Gebauer, *Mimesis*, 41.

152 Gebauer, *Mimesis*, 64.

153 Schmidt, *Platons Schauspiel der Ideen*, 297, Fußnote 4.

154

Platon beleuchtet das Phantasma als Drittes kritisch, denn es basiert auf einem Sehen, das zugleich im Organischen und im Imaginären verortbar wird; es entzieht sich als Figur des Zwischen in Bezug auf die Wahrheit – und ist doch nicht Lüge. Die Maler und die Tragödiendichter operieren mit dem Phantasma und richten ihre Aufmerksamkeit auf die sinnliche Täuschung. Das Tragische ist letztlich ohne Hervorbringung von Phantasma, von anderen und abwesenden, das heißt, potentiellen Figuren, Räumen und Zeiten, nicht denkbar. Seine Inszenierung operiert mit und in paradoxen Szenen:

> „Der Szene liegt vielmehr eine unaufhebbare Doppelwertigkeit und Zweideutigkeit innerhalb ein- oder derselben Situation zugrunde. Auf der Szene steht – für eine bestimmte Zeitspanne – einer für den anderen. Das Mimetische offenbart sich hier als eine Relation, als eine Beziehung. Zu erfassen ist sie nur in der Spannung des So-Wie, im Spalt einer Doppelung. Andererseits verwandelt sich diese Re-präsentation auf der Szene in den Schein der Präsenz. Dies ermöglicht die bezwingende Kraft, welche die Bühne in höchstem Maße mit dem ‚Magnetismus' der Dichtung teilt, der – so Platon im Dialog mit ‚Ion' – zum Außer-Sich-Sein der Dichter, Rhapsoden und Redner wie ihrer Zuschauer führt."[155]

Platon unterscheidet konsequenterweise zwischen einer „guten" und einer „schlechten", einer Wahrheit reproduzierenden und einer trügerischen Mimesis:

> „Was uns hier wichtig ist, ist diese ‚interne' Duplizität des *mimeisthai*, die Platon in zwei zerschneiden (*couper*) will, um zwischen der guten Mimesis (derjenigen, die getreu in der Wahrheit reproduziert, aber sich bereits durch die einfache Tatsache der in ihr enthaltenden Duplizierung bedrohen läßt) und der schlechten *Mimesis*, die als der Wahn ([*Politeia* 396a)] und das (schlechte) Spiel (396e) im Zaum zu halten ist, unterscheiden."[156]

Es geht den Künstlern („mimêtai") in ihren Künsten nicht um die Mimesis des Seienden, der Darstellung, des Ausdrucks oder besser der Nach-Ahmung von Wahrheit oder Wirklichkeit, sondern um eine Mimesis der Erscheinung („phantasmatos").[157] Die phantastischen

---

Schmidt, *Platons Schauspiel der Ideen*, 201.

155 Girshausen, Mimesis, 204.

156 Derrida, Jacques: Die zweifache Séance. In: Engelmann, Peter (Hg.): *Dissemination*. Wien: Passagen, 1995, 193–322, hier 233.

157 „Nun bedenke dies! Wie verhält sich die Malerei zu jedem Ding? Schafft sie ihre Nachahmung [mimêsis] nach dem wirklichen Objekt oder nach seiner Erscheinung, ist sie also Nachahmung der Realität oder des Scheinbildes? Des Scheinbildes! [phan-

Erscheinungen sind jenseits des Seienden und des Nichtseienden; sie sind „irgendwie" doch. In der Tragödie zeigen sie sich als etwas, als jemand, der auftritt. Diese phantasmatischen, gleichzeitig anwesenden und abwesenden Figuren im Theater vermögen den Wirklichkeitssinn wie die Erkenntnis- und Erfahrungsordnungen zu destabilisieren. Das mimetische Vermögen unterläuft die „vernünftige Sinnzuschreibung durch Sinnlichkeit. […] Moment für Moment muss Theater dem Risiko ausgesetzt bleiben, dass die ästhetische Distanz zusammenbricht."[158]

Die Vergegenwärtigung im Theater über das Phantasma bezieht sich auf das Vergangene wie das Künftige, das im Ereignis aufeinandertrifft: „Dieses Künftige teilt den Charakter der Ambiguität von Seiendem und Nichtseiendem mit dem *phantasma*, ist ein Abwesendes im Modus des Noch-Nicht."[159] In der Tragödie werden immer wieder Noch-Nicht-Situationen inszeniert, in denen paradoxerweise das Abwesende in Erscheinung tritt. Es geht beim Phantasma und der Imagination durch die Künste nicht nur um die durch Mimesis hervorgebrachte Zwischenfigur der Täuschung, sondern um einen Entwurf von Raum und Zeit, von Raumzeiten und Zeiträumen, für dessen Vorgang Platon den Begriff der „poiêsis" einsetzt.[160] Der Körper wird in der Herstellung von Trugbildern zum Werkzeug, zum Organon. Er gibt sich selbst als Werkzeug her, er macht sich einer abwesenden Gestalt (oder einer Stimme) in seiner Erscheinung ähnlich.

> „FREMDER: In der trugbildnerischen (*phantastikon*) [Art] machen wir wieder zwei Abteilungen.
> THEAITETOS: Wieso?
> FREMDER: Die eine gebraucht Werkzeuge (*organôn*), in der andern gibt sich, wer das Trugbild macht, selbst zum Werkzeuge her.
> THEAITETOS: Wie meinst Du das?
> FREMDER: Wenn jemand, meine ich, seines eigenen Leibes (*sômati*) sich bedienend deine Gestalt (*schêma*) oder deine Stimme (*phônên*) mittels der seinigen ganz ähnlich erscheinen (*phainesthai*) macht, so heißt

---

tasmatos]." Platon: *Der Staat (Politeia)*. Übersetzt und herausgegeben von Karl Vretska. Stuttgart: Reclam, 2006, Buch X, 598b, 435–436.

158 Lehmann, Hans-Thies: (Sich) Darstellen. Sechs Hinweise auf das Obszöne. In: Kruschkova, Krassimira (Hg.): *Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Theater, Tanz, Film*. Wien: Böhlau, 2005 (*Maske und Kothurn*. 51/1), 33–48, hier 37.

159 Schmidt, *Platons Schauspiel der Ideen*, 209.

160 Vgl. Schmidt, *Platons Schauspiel der Ideen*, 208.

> dieser Teil der Trugbildnerei (*phantastikês*) gewöhnlich die Nachahmung (*mimêsis*).“[161]

Platon spricht die Instrumentalisierung des Körpers an, die die Herstellung von Trugbildern in der Tragödie bedingt. Mimesis ist zugleich körperlich und geistig/intellektuell. Das künstlerische Nachahmen im Sinne von Sich-Ähnlich-Machen ist ein komplexer Prozess, der immer durch „mimetische Differenz“ (Bernhard Waldenfels) bestimmt ist. Platon verweist hier auf etwas, das in der zeitgenössischen Phänomenologie über den Aspekt des Eigenen im Fremden wieder aufgegriffen wird.

> „Mimesis bedeutet nicht, dass jemand eine fremde Bewegung bloß nachahmt, sondern dass er sie mitmacht, dass er sich mitreißen lässt, ohne dass wie in einer Massenpsychose das Heterogene im Homogenen versinkt. Im bloßen Nachmachen entsteht dasselbe noch einmal, im Mitmachen entsteht eigenes aus Fremdem“.[162]

Dieses Konzept von Mimesis ist in seiner Körper- und Bewegungsbezüglichkeit per se plural, vielschichtig, jenseits des Modus einer logischen Verfestigung. Im Kontext der Inszenierung und Erscheinung des Tragischen ist es durch hohe Künstlichkeit und Unalltäglichkeit bestimmbar und wird mit höchster Skepsis verhandelt, gerade weil Platon die Wirkungsmacht des Theaters anerkennt. Gleichzeitig bleibt sie in außerästhetischen Bereichen präsent, wie im Entwurf des idealen Staates, in der die Staatsverfassung „eine Mimesis des schönsten und besten Lebens ist“ und die „einzig wahre Tragödie“.[163] Die zeitgenössische Philosophie erkennt im Blick auf die Antike das spezifische Gefüge von Fiktion/Phantasma und Chorischem, auch wenn es über das Bild perspektiviert und anders benannt wird:

> „Keine Mimesis ohne Methexis – so lautet das Prinzip bei Strafe, sonst nur Kopie oder Reproduktion zu sein. Und umgekehrt natürlich: keine Methexis, die nicht auch Mimesis implizieren würde, das heißt genauer gesagt die Produktion (nicht Reproduktion) der in der Teilhabe kommunizierten Kraft in einer Form.“[164]

Aristoteles schließlich verortet die Mimesis fast ausschließlich in der Kunst. In der Poetik wird der Begriff Mimesis zweifach verwendet: In

---

161 Platon, Der Sophistes, 267a, zitiert nach Schmidt, *Platons Schauspiel der Ideen*, 296.

162 Waldenfels, *Sinne und Künste*, 216.

163 Schmidt, *Platons Schauspiel der Ideen*, 298.

164 Nancy, Jean-Luc: Das Bild: Mimesis & Methexis. In: Huber, Jörg (Hg.): *Ästhetik – Erfahrung*. Zürich: Voldemeer, 2004, 171–187, 173.

Rekurs auf Platon im Sinne der Bilderzeugung und im Sinne der Dichtung, insbesondere zur Herstellung einer Fabel – dichterische und visuelle Mimesis sind ähnlich und zugleich different.[165] Im theoretischen Konzept der Mimesis verweist Aristoteles wiederholt auf den Tanz, bei dem sich der Aspekt der Nachahmung, des Sich-Ähnlich-Machens mit dem Rhythmus verbindet: „[D]enn auch die Tänzer ahmen mit Hilfe der Rhythmen, die die Tanzfiguren durchdringen, Charaktere, Leiden und Handlungen nach."[166] Anders als Platon trennt Aristoteles den Rhythmus nicht vom Fiktiven. Die Nachahmung von Charakteren, Leiden und Handlungen bedingt eine mimetische Differenz, denn es soll hierbei nicht die Wirklichkeit und Wahrheit nachgeahmt werden, sondern ihre „verbesserte" oder „verschlechterte" Erscheinung. Das gilt auch für den Tanz, denn auch dort „sowie beim Flöten oder Zitherspiel kommen diese Ungleichheiten vor".[167] Die künstlerische und vor allem dichterische Gestaltung mittels Mimesis zeigt nicht, was ist, sondern was sein könnte, und entzieht sich somit der platonischen Frage nach Wahrheit und Täuschung. Dies (ver-)birgt die Möglichkeit, dass jemand als Handelnder auch anders sein und agieren könnte. Aristoteles konzipiert die Mimesis in dem Sinne, dass sie Fiktionen hervorbringt und gleichzeitig ihren unmittelbaren Bezug zur Wirklichkeit verliert: „Mimesis ist also Nachschaffen und Verändern in einem".[168] Die körperlichen Prozesse des Sich-Ähnlich-Machens verlieren bei Aristoteles an Bedeutung: Ja, das sich Ereignende, das Jenseits der Handlung und die unmittelbar-körperliche, affektive Wirkungsmacht des Pathos entschwinden in diesem Konzept der dichterischen Mimesis: Je mittelbarer das Theater gedacht wird, desto einfacher wird seine reduktive und selektive Übertragung in ein universalisierendes „Lesedrama" (Friedrich Nietzsche), das den poetologischen Regeln der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit gehorcht.

Die Tragödie ist bei Aristoteles Mimesis und gehört vor allem zur Dichtkunst. Sie kombiniert die ihr zur Verfügung stehenden Mittel mit dem Ziel, Handelnde durch unmittelbare Darstellung von Handlungen zu zeigen. Die Wirkungsintention ist das Jammern und Schaudern. Die alte Mächtigkeit der Widerfahrnis von Pathos und hier vor allem

---

[165] Vgl. Gebauer, *Mimesis*, 81.

[166] Aristoteles, *Poetik*, [Kapitel 1], 1447b, 5.

[167] Aristoteles, *Poetik*, [Kapitel 2], 1448a, 9.

[168] Gebauer, *Mimesis*, 82.

von Phobos wird aufgegriffen und man versucht, sie über die Katharsis unter Kontrolle zu bringen, zu reinigen („katharsis pathematon“).[169]

Der Zusammenschluss von Poesie und Imaginärem bei Aristoteles bedeutet, dass sich dichterische „Werke“ (Tragödie, Komödie …) etablieren, denen losgelöst von der Aufführung eine eigene Existenz als Kunstwerke zugesprochen wird. Die Möglichkeit einer dichterischen Repräsentation der Welt mittels einer generalisierbaren Fabel, in der Mimesis vor allem Fiktion produziert,[170] geht einher mir der (diskursiven) Entkörperlichung des Theaters. Auch das Verhältnis von Natur und Kunst verändert sich über die aristotelische Perspektivierung von Mimesis:

> „Dichtung, Malerei und Musik müssen ihre Werke so schaffen, wie die Natur schafft […]. Angestrebt wird nicht die Nachahmung der Natur, etwa mit dem Anspruch, ein Werk so zu gestalten, daß sie der Natur gleicht. Vielmehr ist die Ähnlichkeit des Schaffensprozesses das Ziel. Mit der gleichen Kraft wie die Natur sollen Maler, Musiker und Dichter produzieren. Wie die Natur können sie Materie und Form hervorbringen.“[171]

Die weit rezipierte Bestimmung von „Kunst ahmt die Natur nach“ ist also weniger im Sinne des sich intentional gleichenden Erscheinungsbildes von Natur und Kunst zu verstehen, als es sich vielmehr bei Ari-

---

[169] Zahlreiche Interpretationen kreisen um den aristotelischen Katharsis-Satz, wie Theo Girshausen erläutert: „Was *katharsis* meint, darüber herrscht heute auch weitgehende Einigkeit, die ebenfalls von der moralischen Komponente früherer Interpretationen abbiegt und in diesem Begriff ebenso etwas Objektiv-Phänomenales sieht. Gemeint ist hier die Reinigung in einem physiologischen Sinn, so wie dieser Begriff vor allem in der antiken Medizin gebraucht wird. Bleibt schließlich die Hauptfrage, die zahlreiche Interpreten umgetrieben hat – wie ist dieser Satz zu verstehen im Hinblick darauf, was oder wovon gereinigt wird? Werden die Affekte selbst gereinigt, spalten sie gleichsam im Scheidebad der *katharsis* alles nicht zu ihnen Gehörige, ihnen nur Beigemischte ab und erscheinen so in ihrer ganzen Reinheit? Oder werden die Menschen im Vorgang der durch die Tragödie in Gang gesetzten *katharsis* von diesen Affekten *eleos* und *phobos*, gereinigt, das heißt befreit. Oder schließlich die Variante der letzten Interpretation, für die die Herkunft des Begriffs aus der Medizin vielleicht ein Beleg sein mag: Werden die Zuschauer der Tragödie durch die *katharsis* vielleicht nur von der Dominanz und dem Übermaß solcher Affekte gereinigt, damit sie dahin verwiesen werden, wohin sie gehören: nämlich in einen ausgeglichenen Affekthaushalt der Menschen, in dem sie nicht die Oberhand gewinnen, aber auch auf keinen Fall fehlen dürfen?“ Girshausen, *Ursprungszeiten des Theaters*, 143.

[170] Vgl. Gebauer, *Mimesis*, 84.

[171] Gebauer, *Mimesis*, 84.

stoteles auf die Ähnlichkeit im Prozess der Hervorbringung von Form und Materie beziehen lässt. Die (theatrale) Kunst wird als ästhetischer Bereich formiert und formuliert, in dem das Abwesende (Imaginierte) eine Vormachtstellung über das Anwesende bekommt.

VORSCHAU: AISCHYLOS' *AGAMEMNON* ALS REGIEBUCH GELESEN

Aischylos verfasst die Tragödie Agamemnon nicht als Lesedrama, sondern als einen Theatertext, der konkrete inszenatorische Anweisungen gibt. Das Lesen als „Regiebuch"[172] verdeutlicht die strukturelle Anordnung und die Wichtigkeit von körperlicher Aktion, die beide jenseits der Inhaltsebene aufrufbar werden. Als methodische Herangehensweise wird es zur Bestimmung der Resonanzen des Tragischen, das heißt über das Lesen der zwei Libretti Der Gerächte Agamemnon (1771) und Excelsior (1881) als Regiebücher, aufgegriffen werden.

Drei Aspekte scheinen in Aischylos' *Agamemnon* für die Inszenierung und Erfahrung des Tragischen und die Widerfahrnis von Pathos von besonderer Relevanz: Erstens die Bestimmung des Verhältnisses von Nähe und Distanz (zwischen den Figuren und zwischen Chor und Figur), zweitens die Setzung von Auftritten und Abtritten und drittens die Vorgaben für die mimisch-gestischen Aktionen.

Die Liste der Personen, die Beschreibung des Schauplatzes und die Abfolge der Szenenanweisungen in Aischylos' *Agamemnon* – ohne Monologe, Dialoge oder Chorgesang – lautet:

„Personen: Ein Wächter, Chor der Greise von Argos, Ein Bote, Klytaimestra, Talthybios, der Herold, Agamemnon, Kassandra, Aigisthos

Schauplatz: Vor der Königsburg der Atreiden in Argos.

Das Stück spielt vor der Königsburg der Atreiden in Argos. Auf dem Schauplatz befinden sich Altäre, Götterbilder und eine dem Apollon heilige Steinsäule. Die Handlung beginnt noch zur Nachtzeit.

Wächter (auf dem flachen Dach der Königsburg liegend). Das Feuer flammt auf. Er springt auf. Chor zieht ein. Inzwischen haben die Dienerinnen die Opfer vorbereitet; Klytaimestra kommt, die Opfer zu beginnen. Klytaimestra geht während des folgenden Chorgesangs in die

[172] Zur Methode, antike Tragödien als „Regiebücher" zu lesen, vgl. Seidensticker, Distanz und Nähe.

Königsburg. Klytaimestra tritt auf, von zwei Mägden begleitet. Klytaimestra ab. Der Herold kommt. Klytaimestra kommt. Ab. (Herold) ab. Agamemnon kommt auf dem Wagen. Hinter ihm sitzt Kassandra. Später kommt Klytaimestra, von Mägden begleitet. Klytaimestra zu Agamemnon. Klytaimestra zum Chor. Die Mägde breiten die Teppiche aus. Er steigt nach der Lösung der Sandalen vom Wagen und schreitet die Stufen zur Königsburg empor. Ab in die Königsburg. (Klytaimestra) aus dem Palast zu Kassandra. Klytaimestra ab. Kassandra sich erhebend. Kassandra vom Wagen steigend, mit dem Blick auf die Steinsäule des Apollon. (Kassandra) Sie zerbricht den Stab, wirft die Binde auf die Erde und tritt sie mit den Füßen. (Kassandra) Sie geht vor, fährt plötzlich zurück. Agamemnon im Inneren der Königsburg. Klytaimestra erscheint in der Tür, die Stirn blutbespritzt; hinter ihr sieht man Agamemnons und Kassandras Leichen, mit Bahrtüchern bedeckt. (Klytaimestra) Sie hebt die Bahrtücher von den Leichen. (Aigisthos) im Königsmantel, mit Gefolge aus der Stadt kommend. Seine Gefolgsleute zucken die Schwerter. Klytaimestra zwischen die Kampfbereiten tretend. Klytaimestra mit Aigisthos ab in die Königsburg."[173]

Die Szenenanweisungen verdeutlichen die Konzeption der Tragödie als (einmalige) Aufführung. Bestimmte Posen und Aktionen der Personen sind ebenso definiert wie das Liegen des Wächters auf dem Dach am Beginn des Stückes, das Ausbreiten der Teppiche vor dem Palasttor oder das Sich-Erheben von Kassandra im Wagen, wie auch mimisch-gestische Aktionen vermerkt sind, beispielsweise: „Kassandra vom Wagen steigend, mit dem Blick auf die Steinsäule des Apollon. […] (Kassandra) Sie zerbricht den Stab, wirft die Binde auf die Erde und tritt sie mit den Füßen. […] (Kassandra) Sie geht vor, fährt plötzlich zurück."

Aischylos definiert die Blickrichtung, gestaltet den körperlichen Ausdruck und ruft die ästhetische Sensation des Schreckens auf, wenn er seine Figur „plötzlich" zurückweichen lässt. Die spezifische Techné der Gestik, Mimik und des Schauspiels lässt sich freilich nicht aus dem Text rekonstruieren. Sie bleibt im Verborgenen. Man kann nur vermuten, dass es sich bei Aischylos um eine höchst artifizielle Modellierung von Körperlichkeit handelt, die von Aristoteles im Vergleich mit Euripides retrospektiv als übertrieben eingeschätzt wurde.

---

[173] Aischylos: Agamemnon. In: Aischylos: *Tragödien*. Übersetzt von Oskar Werner. Mit einer Einführung und Erläuterungen von Bernhard Zimmermann. München: Artemis, 1988, 140–192.

In Kassandras Modus der Verkörperung/Darstellung in Verbindung mit den gesprochenen Worten jedenfalls kündigt sich das Grausame an:

„Kassandra:

Weh, weh, welch eine Glut, welch Feuer kommt mich
an!
O o oh! Lichtgott Apollo, wehe mir, weh mir!
Dort die zweibeinige Löwin, die Beischläferin ward
Des Wolfs, dieweil der Leu, der edle, weit vom Ort,
Wird mich töten Unselge! Wenn das Meuchelgift
Sie braut, auch mir den Lohn dann mischt sie in den Trank.
Sie rühmt sich laut, wetzend dem Mann der Waffe Stahl:
Daß er mich hergeführt, das räche sie durch Mord!
Wozu, die mich zu aller Spott gemacht, trag ich sie noch:
Den Stab hier und am Hals die Seherbinde da?
Dich, eh mein Los sich erfüllt, zerbrech ich so!
Zur Höll mit Euch! Da liegt ihr! So zahl ich Euch heim!
Eine andre Unheilskünderin macht statt meiner reich!
Sie zerbricht den Stab [...]“[174]

Es sind nicht ausschließlich die grausamen Themen der Tragödie und ihre textliche Strukturierung oder die gesprochenen Worte, die das Tragische hervorrufen, sondern vielmehr komplexe Konstruktionen von Sprache und Körperlichkeit, die seine Wirkungsmächtigkeit zur Entfaltung bringen und ihre Faszination bis heute ausmachen. Bernd Seidensticker kristallisiert spezifische Grundmuster der Gewaltdarstellung in den antiken Dramen und zeigt, „dass die griechischen Tragiker auf die Konvention zerstörerische physische Gewalt in die Distanz des hinterszenischen Raums zu verbannen, mit der Entwicklung von Techniken reagiert haben, mit denen sie dem Zuschauer das Distanzierte bedrängend nahe rücken können.“[175] Die Aufführungs- und Inszenierungspraxis der Gewaltdarstellung schließlich bestimmt die aristotelische Theoretisierung von Eleos und Phobos in der *Poetik* und der *Rhetorik*. Das Pathos als kleines Ereignis ist zugleich unmittelbar, wie das Tragische als großes theatrales und reflexiv brechendes Ereignis ein gewisses Spiel von Nähe und Distanz, von Unmittelbarkeit und Mittelbarkeit braucht, das über Körper und Stimme hergestellt wird:

---

[174] Aischylos, Agamemnon, 1257–1268, 179–180.

[175] Seidensticker, Bernd; Vöhler, Martin: Vorwort. In: Seidensticker, Bernd; Vöhler, Martin (Hg.): *Gewalt und Ästhetik. Zur Gewalt und ihrer Darstellung in der griechischen Klassik*. Berlin: de Gruyter, 2006, V–XI, hier VIII.

> „Im Theater ist diese Balance von Distanz und Nähe schon dadurch gegeben, daß die Mimesis nicht eine Erzählung wie in der epischen Erzählung (*apangelia*), sondern durch Handelnde (*drontes*) erfolgt und die physische Präsenz der Schauspieler – ihrer Körper und Stimmen – die Distanz des Zuschauers zu den Ereignissen zwar nicht aufhebt, aber doch erheblich verringert."[176]

Die Erfahrung des Tragischen wird im Agamemnon – folgt man diesem Gedanken – erst durch choreographische Setzungen möglich. Alleine die Anordnung der Figuren im Raum des Theaters verweist auf bestimmte Emotionen. Die Furcht, die mit der Darstellung von Gewalt einhergeht, ist sicher neben dem Mitleid das Gefühl, das am intensivsten aktiviert wird, auch wenn das Tragische nicht ausschließlich auf zwei Zustände, nämlich Eleos und Phobos, reduziert werden kann. Die künstliche Inszenierung von Furcht auf der theatralen Bühne braucht zugleich Nähe und Distanz: „Nicht jedes Übel fürchtet man, so z.B. nicht, ungerecht und langsam zu werden, sondern nur was großes Leid oder Vernichtung bedeuten kann, und auch das nur, wenn es nicht weit entfernt, sondern in der Nähe befindlich erscheint, so daß es jederzeit eintreten kann. Das Entfernte fürchtet man ja nicht so sehr."[177] Das Zeigen und Verbergen von physischer Gewalt basiert bei Aischylos (wie auch bei Sophokles und Euripides) auf theatralen Konventionen: Der tatsächliche Akt wird in den Tragödien in den hinterszenischen Raum verbannt und dem direkten Blick entzogen. Seidensticker kristallisiert vier Aspekte der Darstellung von Gewalt in der Aufführungspraxis der griechischen Tragödie heraus:[178]

1. Die Mord-Stichomythie als „Pseudogespräch zwischen dem Opfer und Personen (meist dem Chor), die das hinterszenische Geschehen verfolgen und kommentieren." (106) Interessant für die Herstellung von Fiktion ist in dieser Konstellation nicht nur das, was man nicht sieht, also das offensichtlich Nicht-Gezeigte, sondern durch Worte vermittelte, und auch das, was auf der Bühne sichtbar bleibt, nämlich der Chor.

2. Der Botenbericht als ausführliche Schilderung des Ereignisses, während der Akt der Gewalt selbst im Hinterszenischen geschieht: Über

---

[176] Seidensticker, Distanz und Nähe, 94.

[177] Aristoteles: *Rhetorik*. Übersetzt und herausgegeben von Gernot Krapinger. Stuttgart: Reclam, 2007, Zweites Buch, 1382b, 90.

[178] Vgl. Seidensticker, Distanz und Nähe, 106–115.

die verbale Inszenierung wird der Zuschauer angeregt, das Ereignis zu imaginieren: „Das auf diese Weise in der Phantasie des Zuschauers entstehende Bild ist so strukturierter, bedeutsamer und eindrücklicher, als es der bloße direkte Blick auf das Furchtbare liefern könnte." (111) Wieder ist es der Chor, der anwesend bleibt und im Dialog mit dem Boten die Grausamkeit und das Ungeheuerliche in Szene setzt.

3. Die Ecce-Szenen: Hier werden die Opfer auf der Bühne präsentiert. Schon das Wort Ecce verweist auf die Ereignishaftigkeit dieser Momentaufnahmen des Tragischen, in der die zuvor geschehene Gewalttat dem Blick des Betrachters direkt vermittelt wird. Das griechische Theater setzt in diesen Szenen die Bühnenmaschinerie ein.
4. Direkte und indirekte Evokationen tragischer Gewalt: Der zerstörerische Akt wird über Sprache vorweggenommen (115).

Das Tragische ist eng verknüpft mit dem subtilen Spiel von Anwesenheit und Abwesenheit von Körpern auf der Bühne. Der Chor bleibt beispielsweise während des Gewalt-Ereignisses im *Agamemnon* präsent, während die Schauspieler verborgen im hinterszenischen Raum agieren. Das Schauspiel ist in dieser Perspektive immer auch durch seine Nähe oder Distanz zum Chor bestimmbar. Eine Besonderheit sind die Ecce-Szenen, in denen spezifische inszenatorische Verfahren (Schauspieltechniken, choreographische Setzungen, Maschinerie) zur Darstellung von Gewalt eingesetzt werden, wie auch die alten Akte des Rituals im Chorischen aufscheinen.

> „Die griechische Tragödie spricht von Gewalt und legt auf schmerzhafte Art und Weise die Bedeutung von Gewalt, ihre Motive und Rechtfertigung offen, aber im allgemeinen widerstrebt der antiken Bühne die direkte Darstellung physischer Gewalt. […] Was wir allerdings wiederholt zu sehen bekommen, sind die Folgen der Gewalt: Leichen, geblendete Augen, zerschmetterte Körper. In vielen dieser Fälle liegt der Nachdruck jedoch nicht etwa nur auf den Konsequenzen der Brutalität, sondern auch auf der Wechselwirkung zwischen unserem Sehvermögen und dem, was im *theatron*, dem ‚*Schau*platz', tatsächlich zur Schau gestellt wird."[179]

---

[179] Goldhill, Simon: Der Ort der Gewalt: Was sehen wir auf der Bühne? In: Seidenstikker/Vöhler, *Gewalt und Ästhetik*, 149–168, hier 155.

DAS TRAGISCHE ALS EREIGNIS

> „Der Augenblick ist der Gott, der das Herz des Publikums lenkt.“ (Jean Georges Noverre)[180]

In diesem Abschnitt wird von Noverres Versuch der Übertragung des Tragischen und des Gewaltsamen der griechischen Tragödie in seine Zeit die Rede sein. Noverre nähert sich als Theatermann in seiner Inszenierung Der gerächte Agamemnon (erstmals aufgeführt 1771 an den Wiener Schaubühnen) mit den Visionen, Vorstellungen und Mitteln seiner Zeit dem „eigentlichen tragischen Kern des attischen Dramas“ an, nämlich seinem „ästhetisch-epiphanen Impuls“.[181] Er betont in seiner „Rechtfertigung der Wahl und Ordnung des Stückes“, das dem eigentlichen Szenar vorgestellt ist, „dass jede Kunst eine Art von Wunderkraft hat, die ihr eigenthümlich ist.“[182] Die Herstellung und Entfaltung dieser Wunderkraft – heute würde man wahrscheinlich Macht der Erscheinung/Aura sagen – soll aus einer spezifischen Perspektive (und Metaebene) der Resonanzen des Tragischen beleuchtet werden. Es entspricht sicher dem Zeitgeist der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – einer Periode, in der die Antikenrezeption en vogue ist –, Agamemnon als tragisches Ballett aufzuführen. Schon in der Antike selbst schrieb man Aischylos’ Agamemnon eine besondere Theatralität zu, die durch Pathos und Größe bestimmt wurde. Diese Größe ironisiert Aristophanes einerseits in den Fröschen, wenn er von der monströsen und bombastischen Wortgewalt des Dramas spricht, während er andererseits den „großen Stil“ von Aischylos über die Narration, die Figuren, die Effekte und deren besondere Grandeur und Würde bestimmt:[183] „[A]ll sorts of late writers, some of them very far from being undiscerning readers, use the

---

[180] Noverre, Jean Georges: *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette*. Hamburg: Cramer, 1769, 172.

[181] Karl Heinz Bohrer, *Das Tragische*, 11.

[182] Noverre, Jean Georges: *Der gerächte Agamemnon. Ein tragisches Ballet in fünf Abtheilungen, von Herrn Noverre. Aufgeführt auf den K. K. P. Schaubühnen in Wienn Zu finden beym Logenmeister*. [1771], Bl. 2, [III].

[183] Vgl. Easterling, Pat: Agamemnon for the Ancients. In: Macintosh, Fiona (Hg.): *Agamemnon in Performance. 458 BC to AD 2004*. Oxford: Oxford University Press, 2005, 23–36, hier 28.

same kind of language about him: Aeschylos is noted for his big thinking (megalophrosune), big voice and big style."[184] Noverre interessiert sich – als einer der letzten spätbarocken (Tanz-)Theatermacher – für die zeitenübergreifende „Größe" des Tragischen, das von Agamemnon ausstrahlt. Gleichzeitig kann man die Wahl als künstlerisches Interesse an der attischen Tragödie und besonders am Tragischen werten, das sich mit der Modellierung des tanztheatralen Ausdruckskörpers in Hinblick auf künstlich hergestellte und transitorische Pathosgesten und -bewegungen („expression des passions") wie die Reformulierung des Chorischen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gut verbindet. Der Inszenierung des Tragischen als großes theatrales Ereignis und der Präsentation verschiedener Formen der Pathosdarstellung gelten Noverres besonderes Interesse als Theatermacher. Die Aufführungs- und Wirkungsorientierung des „konservativen Revolutionärs" (Sibylle Dahms) korrespondiert mit Karl Heinz Bohrers Befund:

> „Für die Herstellung des als ästhetischer Schrecken zu bezeichnenden Phänomens ist die Tragödienform selbst gar nicht mehr notwendig. An die Stelle einer angeblichen moralischen Idee rückt nunmehr die ästhetische Sensation des Schreckens selbst im Medium vieler Formen."[185]

Noverre ist um der Sensation willen bereit, die durch und seit Aristoteles kanonisierte und rezipierte Tragödienform zu sprengen. Dabei ist er kein Einzelfall. Im Theater des 18. Jahrhundert ist eine Erosion der Gattung der Tragödie mit ihren Bestimmungsmerkmalen feststellbar, gleichzeitig wird das Tragische vermehrt über intensive Bilder und exzessive Stimuli inszeniert, wenn es auch an der „Bienséance" (Wohlverhalten) orientiert bleibt, „[…] mit dem Ergebnis, daß das Substrat der antiken Tragödie durch eine Intensivierung von tendenziell selbstbezüglichen, am Tränenfluß orientierten Empfindungsaffekten, die ihrerseits nun das Attribut ‚tragique' an sich binden, abgelöst wird."[186]

Noverre versucht in seinem *Agamemnon*, ganz im Zeitgeist des 18. Jahrhunderts, ästhetische Sensationen durch die besondere Verbindung von der Evokation des großen (tragischen) Ereignisses und des (körperlichen, das heißt gestisch-tänzerischen) Pathos hervorzurufen.

---

[184] Easterling, Agamemnon for the Ancients, 28–29.

[185] Bohrer, *Das absolute Präsens*, 38. Karl Heinz Bohrer exemplifiziert das Tragische vor allem in Hinblick auf die literarische Qualität der Tragödie und ihrer „Ästhetik des Schreckens", die er quer zur anti-ästhetischen Argumentationslinie von Aristoteles herausarbeitet.

[186] Galle, Tragisch/Tragik, 146.

Im noverreschen *Agamemnon* kommt es noch zu Szenen manifester Gewalt. Dabei wird der Grad der emotiven Erregung des Zuschauers zum Maßstab der tragischen Erfahrung. Für das Tragische wird die Disposition, mit der grausame Geschehen und verschiedene Leidenschaften arrangiert werden, entscheidend. Aktion und Wirkung werden modellhaft und mehr oder weniger trennscharf voneinander unterschieden.

Trotz der Individualisierungstendenzen, der Interiorisieung und der Verlagerung der Geschehnisdynamik ins Innere im 18. Jahrhundert, die sich in hohem Maße auf das Theater auswirken,[187] zeigt sich bei Noverre ein klares Konzept des ästhetischen Schreckens im Unterschied zu einem physisch-anthropologischen: der Schrecken in *Agamemnon* ergibt sich „aus mehreren gebrochenen ästhetischen Stilisierungen der mythischen Realität."[188] Das Publikum soll ähnlich wie im antiken Theater unmittelbar in eine Art Schrecken und emotive Erschütterung versetzt werden. Vielleicht sollte man im tragischen Ballett vor allem vom Versuch der Evokation eines kinästhetischen Schreckens sprechen.

Im Tanztheater müssen Phantasmen über die Modellierung von Körperlichkeit/Bewegung in actu erzeugt werden. Es bildet sich der Ausdruckskörper heraus, für den ein spezifisches Wahrnehmungsmuster, nämlich auf Basis einer Verbindung von Theatralität, materialistischer Naturwissenschaft und Griechenphantasma bestimmend wird.[189]

Die Methode zur Annäherung an die Antike im Zwischen von Altem und Neuem ist wohl am eindrucksvollsten bei Winckelmann formuliert: „Ich habe alles, was ich zum Beweis angeführt habe, selbst vielmals gesehen und betrachten können."[190] Es handelt sich dabei um eine individuierte Verbindung von Geschichte und Imagination: Die Augen angesichts des antiken Artefakts zu öffnen und wieder zu schließen, das erlaubt sich nicht nur Winckelmann, dieses Verfahren praktiziert auch Jean Georges Noverre im Tanztheater seiner Zeit. Neben der Seher-

---

[187] Vgl. Franko, Mark: Taking Action on Action Ballet: A Report on the Salzburg Workshop. In: Brandenburg, Irene; Haitzinger, Nicole; Jeschke, Claudia (Hg.): *Tanz und Archiv: ForschungsReisen. Geste und Affekt im 18. Jahrhundert*. Heft 4. München: epodium, 2013, 96–107.

[188] Bohrer, *Das absolute Präsens*, 40.

[189] Vgl. Neumann, Gerhard: Pygmalion. Metamorphosen des Mythos. In: Mayer, Mathias; Neumann., Gerhard (Hg.): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997, 11–60, hier 23.

[190] Winckelmann, Johann Joachim: *Geschichte der Kunst des Altertums*. Herausgeben von Wilhelm Senff. Weimar: Böhlau, 1994, 14.

fahrung gewinnt in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* ein zweiter Aspekt an Bedeutung, der in enger Verbindung mit der Kunst des Tanzes steht, nämlich die Aktion (in Referenz zur antiken actio):

> „Nächst der Kenntnis der Schönheit ist bei dem Künstler der Ausdruck und die Aktion zu achten, wie Demosthenes die Aktion bei einem Redner fand, das erste, das zweite und das dritte Teil desselben: denn es kann eine Figur durch Aktion schön erscheinen, aber fehlerhaft in derselben niemals für schön gehalten werden. Es soll also im Unterricht mit der Lehre von den schönen Formen die Beobachtung des Wohlstandes in Gebärden und im Handeln verbunden werden, weil hierin ein Teil der Grazie besteht; und deswegen sind die Grazien die Begleiterinnen der Venus, der Göttin der Schönheit, vorgestellt. Bei Künstlern heißt folglich den Grazien opfern: auf die Gebärden und auf die Aktion aufmerksam sein."[191]

Winckelmann formuliert nicht nur ein viel rezipiertes klassisches Konzept des Schönen im 18. Jahrhundert, er führt auch die Denkfigur der Grazie als Begriff in den ästhetischen Diskurs ein.[192] Beide basieren auf der Vorstellung von Körpern in actu, die sich über die Thematisierung von Gebärden manifestiert: „Es bildet sich dieselbe und wohnt in den Gebärden und offenbart sich in der Handlung und Bewegung des Körpers".[193]

Die hohe Relevanz von Ausdruck für das Tragische ist ein Phänomen des 18. Jahrhunderts, das im antiken Theater so nicht existierte. Im Altgriechischen gibt es beispielsweise keinen Begriff, der die spezifisch metaphorische Bedeutungsdimension von Ausdruck erfasst. Auch im Lateinischen wird „expressio" nur ab und an als Synonym für rhetorische Konzepte (wie enuntiatio, significatio) verwendet. Erst im 18. Jahrhundert wird Ausdruck mit der „Objektivierung komplexer ‚innerer Gefühle und den damit verbundenen Schwierigkeiten" assoziiert und zum Zentralbegriff der sich formierenden Ästhetik: „[…] [D]as späte 18. Jahrhundert [war] vor allem fasziniert von den Modalitäten des Ausdrückens, in denen das Objektivierte niemals mehr als ein Fragment des auszudrückenden Gefühls sein kann."[194] Gleichzeitig scheint

---

[191] Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, 374.

[192] „Dieses wunderbare Gleichgewicht zwischen der geistigen Freiheit der Vernunft und der ästhetischen Emotion, das nur die ‚klassische' Kunst in höchstem Maße sichern konnte, hatte einen (ebenso von Winckelmann populär gemachten) Namen: Grazie." Settis, *Die Zukunft des „Klassischen"*, 49.

[193] Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, 192.

[194] Vgl. zur Geschichte des Begriffs Ausdruck: Gumbrecht, Hans Ulrich: Ausdruck. In: Barck et al., *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 1, 2000, 416–431, hier 417.

die Aufwertung von Ausdruck mit Subjektivität und Subjektwerdung verbunden zu sein, welche bis dahin eine untergeordnete Rolle im Verhältnis zwischen Welt und Sprache spielten. Damit einher geht eine „Umpolung der Ästhetik vom Nachahmungs- zum Ausdrucksbegriff", in der sich die spannungsgeladene Beziehung zwischen (subjektivierter) Innerlichkeit und (objektivierter) Äußerlichkeit zeigt.[195] Noch in Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* (1771) wird der Ausdruck in der Kunst als von außen nach innen wirkend bestimmt: „Man braucht dieses Wort (Ausdruk) in der Kunstsprache, wenn man von Vorstellungen spricht, die vermittelst äußerlicher Zeichen in dem Gemüthe erregt werden, und giebt diesen Namen bald dem Zeichen als der Ursache der Vorstellung, bald seiner Würkung."[196] Der durch den Körper hergestellte Ausdruck in der Kunst bedingt einen Darsteller und einen Betrachter. Erst durch seine Resonanz im anderen und eine sinnliche und/oder sinnhafte Aufladung entfaltet er sich als Ausdruck. Im Tanz sind „Stellung, Gebehrden und Bewegung" zugleich Ausdruck und Mittel, um „Vorstellungen" zu erwecken: „Ein Tänzer ohne Ausdruk ist ein bloßer Luftspringer."[197]

Die deutschsprachige Diskursivierung der Gebärde[198] greift in Referenz zur französischen Perspektivierung (u. a. Encylopédie zu „geste") den Handlungs- wie Ausdrucksaspekt, die Qualität des Zeigens und des Sich-Zeigens der Geste auf und erweitert sie um den Aspekt des Benehmens (im Sinne von Verhalten und Charakter): „Gebehrden: Die verschiedenen Bewegungen und Stellungen des Körpers und einzel[n]er Gliedmaaßen derselben, in so fern sie etwas Charakteristisches haben oder Aeußerungen dessen sind, was in der Seele vorgeht."[199] Ihre Funk-

---

[195] Vgl. Gumbrecht, Ausdruck, 418. Im 17. und frühen 18. Jahrhundert beruht das Nachdenken über den Zusammenhang zwischen „Wirklichkeit und Darstellung [...] auf durchaus ontologischen Prämissen, für die das Subjekt zunächst nicht konstitutiv ist. Aufgabe des Subjekts (und möglicherweise Grund für das Erscheinen des Begriffs Ausdruck) ist – erst sekundär sozusagen – die Optimierung der Darstellung und ihrer Effizienz."

[196] Sulzer, Johann Georg: Ausdruk. In: Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Bd. 1. Leipzig: Weidmann, 1771, 100–112, hier 110–111.

[197] Sulzer, Ausdruk, 107.

[198] Der Ursprung des Worts „Gebärde" aus dem mittelhochdeutschen „gebaerde" verweist auf „Benehmen, Aussehen, Wesen". Vgl. Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin: de Gruyter, 1999, 303.

[199] Sulzer, Johann Georg: Gebehrden. In: Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 1, 427–430, hier 427.

tion ist es nicht, Begriffe zu illustrieren, sondern „Empfindungen zu verstärken oder [zu] unterhalten“. Sulzer träumt von einer „Sammlung redender Gebehrden“, die „aus dem Antiken und aus den Gemählden der neuern zuerst alle Figuren aussuchte, und in einer Folge herausgäbe, die in der Stellung einen bestimmten Ausdruk zeigen.“[200]

In Hinblick auf die Inszenierung des Tragischen im Tanztheater wird (noch) nicht prioritär der Ausdruck der inneren Empfindungen des Akteurs, sondern der Ausdruck, der zur Affizierung des Zuschauers führt, zur Schlüsselfrage. Man verspricht sich vom instrumental eingesetzten Körper des Akteurs eine höhere Kongruenz von Gefühlen und ihren Objektivierungen. Eng verbunden mit dem Konzept des Ausdrucks ist das der „Natürlichkeit“, das in den Diskursen des 18. Jahrhunderts der Rhetorik entgegengesetzt wird: Die zunehmende Subjektivierung eines „Ausdrucks der Empfindungen“ kann als das „von der neuen Spielweise angestrebte vollkommene und unmittelbare, durch keine Distanz der Zeichen verstellte Aufgeben des empfundenen Sinns in der Artikulation des Körpers als Kunst der ‚Verkörperung‘ angesehen werden. Aber eben als ‚Kunst‘.“[201] Das Paradoxon der artifiziell hergestellten Natürlichkeit spiegelt sich in Noverres Diskursivierung der Ausdrucksgebärden. Es handelt sich um ein verborgenes und zugleich offenbartes Wissen der Zeit, dass das Natürliche in der Darstellenden Kunst auf Täuschungen basiert. Günther Heeg benennt die Obsession des Theaters des 18. Jahrhunderts für das „Natürliche“ mit „Phantasma der natürlichen Gestalt“.[202] Die „Beschwörung des natürlichen Ausdrucks“ geht einher mit der Suche nach einer verbindlichen Techné der Geste, die wiederum auf Tradierungen der Rhetorik zugrückgreift. „Der ‚natürliche Ausdruck‘ kann mit Recht eine ‚Rhetorik der Expressivität‘

---

200 Sulzer, Gebehrden, 428.

201 Heeg, Günther: *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Stroemfeld, 2000, 127.

202 „Die ästhetische Imago der ‚natürlichen Gestalt‘ bündelt die Anstrengungen der Einzelobjekte, indem sie ihre Elemente – Sprache, Empfindung, Körper, Geste, Bewegung – synthetisiert und als Ganzes vor Augen stellt. Freilich nur als Bild. Die ‚Gestalt‘ ist nicht real, sondern Schöpfung des kollektiven Imaginären: Wiederholung eines verlorenen Urbildes und Vortäuschung des unwiederbringlich Verlorenen, mithin Simulacrum; [...]. Als Zeichen, das, seinen Zeichencharakter leugnend, ihn im ‚reinen Ausdruck‘, gleichsam überspringen will, bleibt es ein Wunschbild des ‚Unmittelbaren‘, das doch aus einer Mischung heterogener Zeichen hervorgegangen ist.“ Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt*, 38.

genannt werden."[203] Man kann hier schon erahnen, zu welcher Herausforderung für den aufklärerischen Diskurs das Tragische wird, das sich bei Diderot zum „cri de nature" stilisiert:

> „Qu'est-ce qui nous affecte dans le spectacle de l'homme animé de quelques grandes passions? Sont-ce les discours? Quelquefois. Mais ce qui émeut toujours, ce sont des cris, des mots inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui s'échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents. La violence du sentiment coupant la respiration et portant le trouble dans l'esprit, les syllabes des mots se séparent, l'homme passe d'une idée à une autre."[204]

Das Tragische ist im 18. Jahrhundert eine Figur der Ambivalenz und des Paradoxen. Es erschüttert in seiner hohen Künstlichkeit die Vorstellung des „Natürlichen", und zugleich ist die durch das Tragische hervorgebrachte (und erscheinende) Leidenschaft der „Natur" am nähesten. Seine körperliche Erscheinungsform ist und wirkt gewaltsam. Sulzers Theorie der Schönen Künste empfiehlt entweder hohe Künstlichkeit oder „rohe" Natur in der Darstellung des Tragischen:

> „Für den Schauspieler und den Tänzer ist nichts so wichtig, als die Kunst der Gebehrden. Besitzt er diese, so ist er Meister über die Empfindung der Zuschauer; sind seine Gebehrden unnatürlich, so wird sein ganzes Spiel unerträglich. Der Schauspieler kann durch verkehrte Gebehrden das höchste Tragische frostig, und das feinste Comische kläglich machen. Wer diesen Theil der Kunst nicht besitzt, dem ist zu rathen, nie auf Gebehrden zu denken, und sich lediglich der Natur zu überlassen. Natürliche Gebehrden, auf welche man nicht studirt, sind allemal nachdrüklich, wenn man nur einigermaaßen empfindet, was man sagt; die Kunst soll ihnen blos den schönen Anstand geben. Wer ihnen diesen nicht geben kann, der bleibe lieber bey der ganz rohen Natur. Ist sie nicht mit Schönheit verbunden, so ist sie doch nachdrüklich; aber künstliche Gebehrden, deren Anlage nicht aus der Natur entstanden ist, sind allemal frostig."[205]

Das Tanztheater beginnt mit der Darstellung von ambivalenten Leidenschaften zu experimentieren. Die „Vermischung des Guten und Bösen" bestimmt das tragische Spiel und die Gebärden müssen dementsprechend in schnellem Wechsel unterschiedliche Gefühle ausdrücken. In keinem Fall darf das Tragische „frostig" wirken, denn man möchte den

---

[203] Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt*, 128.

[204] Diderot, Denis: Les Entretiens sur le Fils naturel. Zitiert nach Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt*, 74.

[205] Sulzer, Gebehrden, 430.

Betrachter betroffen machen. „Mettre en jeu son caractère“ (Louis Petit de Bachaumont)[206] lautet die Devise für Schauspiel und Tanz im Zeitalter der Aufklärung. Im 18. Jahrhundert versteht man unter Charakter mehr eine Äußerlichkeit, die schwer vom Ausdruck unterscheidbar wird. Das Tragische als Ausdruck von leidenschaftlichen Gefühlen („expressions de passions“) steht in gewisser Weise quer zur Individualisierung des Menschen und fordert Kunsttheorie wie -praxis heraus. Johann Heinrich Füssli als Darsteller der Leidenschaft und des Kampfs der widerstreitenden Gefühle in der Malerei, dessen Bilder im Sinne ihrer Theatralität, Expressivität und Figurenkonstellationen große Nähe zu Noverres Inszenierungspraxis aufweisen, thematisiert diesen Konflikt in seinen Schriften über seine Kunst: „For every being seized by an enormous passion, be it joy or grief, a fear sunk to despair loses the character of its own individual expression, and is absorbed by the power of the feature that attracts ist.“[207]

Zeitgleich gewinnt die Illusion, deren Wortherkunft ebenfalls mit dem Spielerischen verknüpft ist, für die Diskursivierung des Tragischen an Bedeutung. Wie für die Fiktion gibt es laut *Encyclopédie*[208] *kein vollständiges Modell in der Natur, das ihr entspricht: „C'est le mensonge des apparences & faire illusion*, c'est en général tromper par les apparences.“[209] Es sind Erscheinungen, die zu täuschen und intensive Gefühle hervorzurufen vermögen: „Portez mon illusion à l'extrême, & vous engendrerez en moi l'admiration, le transport, l'enthousiasme, la fureur & le fanatisme.“[210] Illusion privilegiert die ästhetische Erfahrung und wird unmittelbarer auf die Rezeption des Betrachters bezogen. Das (Tanz-)Theater wird zum Raum der Illusion, in dem die künstlich erzeugte Täuschung der Sinne als lustvoll empfunden wird,

---

206 Bachaumont, Louis Petit de: *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France*. Bd. IX. London: John Adamson, 1784, 268, Eintrag für den 22. November 1776.

207 Zitiert nach: Vogel, Matthias: *Johann Heinrich Füssli. Darsteller der Leidenschaft*. Zürich: Zip, 2001, 220. Die künstlerische Nähe von Jean Georges Noverre und Johann Heinrich Füssli kann in diesem Kontext nur angedeutet werden.

208 Im Folgenden wird eine Online-Version der *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* mit Originalscans und Transkriptionen verwendet und deren Seitenzitierweise übernommen. http://portail.atilf.fr/encyclopedie/index.htm (30.09.2013).

209 „Fiction: production des Arts qui n'a point de modele complet dans la nature.“ Fiction, *Encyclopédie* (Page 6:679).

210 Fiction, *Encyclopédie* (Page 6:679).

sodass sie als wahr erscheint („vrai-semblance"). Die Begriffe Illusion und Ausdruck verweisen beide auf die erhöhte Aufmerksamkeit für den Zuschauer, der gleichzeitig illusioniert und affiziert werden soll.[211]

Noverre konstruiert einen illusionserzeugenden Kunstkörper im Raum des Theaters, der gleichzeitig „natürlich" und „wahrscheinlich" im Sinne der „ars adeo latet arte sua" (Ovid) erscheinen soll. Hier zeigt sich „das heikle Verhältnis von Mimesis und Fiktion, der Inszenierung von ‚Natürlichkeit' durch das artifizielle Spiel der ‚Kunst', das so bedeutend für den Prozess der europäischen Kultur des 18. Jahrhunderts ist."[212] Mit der Aufwertung des Ausdrucks wird die Mimesis als Nachahmung in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts verhandelt. Das Konzept der Nachahmung bezieht sich dabei auf ein neu konturiertes Verhältnis von Außen und Innen:

> „Was die Künste wiederzugeben haben, muß nicht allein das objektiv Gegebene sein; es wird die Existenz anderer Welten und Weltsichten eingeräumt, die vor allem die Dichtung darzustellen, in gewisser Weise sogar zu entdecken vermag – innere Bilder und Vorgänge, Eindrücke, das Subjektive und das Wunderbare."[213]

Das aristotelische Modell von Mimesis wird der Vorstellung des 18. Jahrhunderts angepasst: „Die Deutung des Mimesisbegriffs wird auf ‚Naturnachahmung' verengt; und ‚Nachahmung' wird im Wesentlichen als ‚Ähnlichkeit' eines Artefakts mit einem natürlichen Vorbild interpretiert."[214] Man kann sich vorstellen, in welch schwieriges Verhältnis diese philosophischen Denkkonstruktionen und die Aufführungspraxis der Zeit getreten sind. Denn was ist das „natürliche" Vorbild im Tanztheater in einer Zeit, die sich nur langsam von der hohen Künstlichkeit zu verabschieden vermag, mit der man die Körper des Barocks modelliert hat? Und welche Tanztheatervorstellung tritt in Erscheinung, wenn man wie Noverre weniger die antike Form als Vorbild, sondern die ereignisgenerierende Qualität des Tragischen und des Pathos als Referenz heranzieht? Und wie lassen sich die unterschiedlichen Paradigmen von Ausdruck und Nachahmung vereinen, wenn es sich im späten

---

211 Zu Wirkungskonzepten im Tanz des 18. Jahrhunderts vgl. Haitzinger, Nicole: *Vergessene Traktakte. Archive der Erinnerung. Zu Wirkungskonzepten im Tanz von der Renaissance bis Ende des 18. Jahrhunderts*. München: epodium, 2009.

212 Vgl. Neumann, Pygmalion, 14.

213 Gebauer, *Mimesis*, 215.

214 Gebauer, *Mimesis*, 219.

18. Jahrhundert schließlich um inneren Gefühlsausdruck handelt, der dargestellt werden soll?

Die *Encyclopédie* greift auf ein sprachlich orientiertes Modell zurück, indem sie die Mimesis als rhetorische Figur definiert.[215] Mit dem Verweis auf Mime und Pantomime wird die rhetorische Dimension um körperliche Aspekte ergänzt, doch der Zusammenschluss von Mimesis und Körperlichkeit wird weder dort noch da genauer ausdifferenziert. Und doch ist es die Modellierung von tragischen Ausdruckskörpern und Pathosgesten, die Noverre und seine Zeitgenossen im Theater der Aufklärung am meisten beschäftigt. Diese müssen den ästhetischen Regeln des Geschmacks und der Wahrscheinlichkeit entsprechen. Der Gefühlskult des 18. Jahrhunderts manifestiert sich im Tanz in der Inszenierung von Ausdruckskörpern, die vielschichtigen Konstruktionsprozessen ausgesetzt sind. Die Annäherung an diese Modellierungen soll erstens über die Drehpunkte Körper, Bewegung und Geste, zweitens über die Erscheinungsauftritte von diesen (Ausdrucks-)Körpern und schließlich über das chorische Miteinander erfolgen.

Als Denkfolie wichtig erscheint der Verweis darauf, dass sich die Mimesis als Sich-Ähnlich-Machen in der Kunst der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vor allem auf die Ähnlichkeitsbeziehung von Innen und Außen, von Phantasma und Form bezieht.[216] Das Innere korrespondiert mit dem Außen, es ist ein Reflex auf Äußeres, hat (noch) kein eigenes Sein, keinen „Weltcharakter", ergo muss die Ähnlichkeitsbeziehung so gedacht werden, „daß Individualisierung, Verinnerlichung und Subjektivierung mit Hilfe eines Ähnlich-Werdens von Innen und Außen zustande kommen soll."[217] Mit der Referenz des Inneren entfaltet sich ein mannigfaltiges Spektrum an Ähnlichkeitsmöglichkeiten:

> „Ist die Natur sich gleichförmig in ihren Produkten? Wo ist das Volk unter der Sonne, dem sie eine genaue Ähnlichkeit ertheilt hätte? Ist nicht alles mannigfaltig? Haben nicht alle Dinge in der Welt ihre verschiedenen Gestalten, Farben und Schattierungen? Bringt wohl ein Baum zwei vollkommen gleiche Blätter, Blumen oder Früchte hervor? Gewiß nicht; die

[215] „MIMESIS, s. f. (Gramm.) figure de rhétorique, par laquelle on imite par quelque description la figure, les gestes, les discours, les actions d'une personne. Voyez Mime & Pantomime." In: Mimesis, *Encyclopédie* (Page 10:520).

[216] Vgl. Gebauer, *Mimesis*, 220.

[217] Gebauer, *Mimesis*, 221.

> Abstufungen in den Naturprodukten sind ohne Ende; ihre Mannigfaltigkeit ist ohne Grenzen und unbegreiflich.“[218]

Noverres Verständnis von Nachahmung zeigt, dass durch Mimesis Neues entsteht. Das Faszinosum Antike kann so auch als eine Suche nach einem anderen, fernen und als Projektionsfläche benützten Außen verstanden werden, das in Resonanz zu einem gegenwärtigen und sich herausbildenden Inneren gebracht wird. Schließlich wird Mimesis auch bei Noverre unmittelbar mit „mannigfaltigen“ Akten der Wahrnehmung verknüpft. Die Differenz, die durch mimetische Prozesse bedingt ist, wird durch den Begriff des Ähnlich-Machens noch deutlicher als durch den im 18. Jahrhundert eingesetzten Begriff der Nachahmung, der zu Fehlinterpretation wie etwa in einem Verständnis von Nachahmung im Sinne der identischen Kopie eines Originals führte. Das Ähnliche ist nie identisch: Alles kann allem in vielerlei Hinsicht ähnlich sein, gleichzeitig bedingt das Ähnliche eine Unterscheidung, eine Andersheit, vor allem wenn man es auf die Körperlichkeit zurückführt. Da das Sich-Ähnlich-Machen in den performativen Künsten sich gleichzeitig auf den Körper und auf die Imagination, auf das Phantasma bezieht, handelt es sich um ein besonders komplexes Gefüge. Und so muss man – wenn man sich mit Noverres Der gerächte Agamemnon beschäftigt – die literarische oder im Denken konstruierte Mimesis um den Aspekt der theatral-artifiziellen Körperlichkeit erweitern.

> „Bei Aristoteles war Mimesis die Mimesis von Mythen, einer oral gegebenen, einmal lebendig gewesenen, inzwischen aber versunkenen Welt, die das Theater auf dramatische Weise zu kodifizieren unternahm. Im 18. Jahrhundert bildete sich über viele Irrwege, teils schon bei Diderot, bei ihm aber unsicher und schwankend, schließlich bei Lessing, der Gedanke heraus, das Theater sei eine Mimesis der gegebenen Welt, und diese sei in der sozialen Praxis faßbar.“[219]

Noverre greift mit seiner im 18. Jahrhundert verortbaren „Einbildungskraft“ in Agamemnon auf die Antike und ihre Mythen zurück und lässt sie im Reformballett verkörpern. Er konstruiert eine theatrale Welt durch die Aktualisierung des Vergangenen im Kontext einer von den ästhetischen Kategorien des Geschmacks und des Zeitgeistes bestimmten gegebenen Welt. Es bietet sich an, die Vergegenwärtigung des Tragischen im 18. Jahrhundert über drei Annäherungen, das heißt über die

---

[218] Noverre, *Briefe über die Tanzkunst*, 164.
[219] Gebauer, *Mimesis*, 239.

Analyse der Modellierung von tragischen Figuren, von Erscheinungsauftritten und von tragischem Chor/Corps de Ballet, zu erörtern. Alle drei Aspekte lassen sich – unmittelbar oder mittelbar – auf die Konstruktion und Rezeption von Pathos beziehen.

GROSSE LEIDENSCHAFTEN: ZUR PATHOS-VORSTELLUNG DES 18. JAHRHUNDERTS

Das Pathos präsentiert sich im 18. Jahrhundert noch als Phänomen der Leidenschaft, das den Körper und die Seele heftig zu bewegen und zu erregen vermag. Wie das „Gewaltsame“ wird es zum ästhetischen Problem erhoben. In der Konturierung von Pathos zeigt sich ein antagonistisches Verhältnis von Spannung und Ruhe, widerstrebende Energien und Kräfte wirken sich auf die Modellierung von Körperlichkeit aus. Das winckelmannsche Credo von „edler Einfalt und stiller Größe“ trifft auf die Abgründigkeit der ästhetischen Entwürfe des Tragischen. Es bildet sich eine Ästhetik des Tragischen heraus, in der sich Gewalt und Erhabenheit verbinden.

Das Tragische und das Pathos haben im 18. Jahrhundert – trotz der Erosion der Tragödie als Formprinzip, der Interiorisierung von Leidenschaften und der modellhaften Trennung von Aktion und Wirkung – beide noch ereignisgenerierende Qualitäten, wenn sich auch die zwei Ereignisbegriffe nicht so trennscharf als großes, reflexiv brechendes und als kleines unmittelbares kinästhetisches Ereignis unterscheiden lassen. In der Definition von Tragödie in der *Encyclopédie* verbinden sich beide Aspekte: „TRAGÉDIE, (Poésie dramatique) représentation d'une action héroïque dont l'objet est d'exciter la terreur & la compassion.“[220] In Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste*, in der die Ästhetik als „Wissenschaft der Empfindungen“[221] definiert und etabliert wird, konzentriert sich die Definition des Tragischen fast ausschließlich auf Dramen-, Charakter- und Handlungsaspekte. Es ist der Diskurs der Innerlichkeit, der auch das Tragische zu bestimmen beginnt:

> „Der Hauptcharakter des Tragischen besteht in der innern Größe, oder Wichtigkeit der vorgestellten Gegenstände. Die Personen müssen entweder durch ihren innern Charakter, oder durch ihren Rang, ihre Würde und ihren Einflus auf die Gesellschaft darin sie leben wichtig seyn: die Handlung muß nicht auf ein geringeres, oder vorübergehendes Interesse gegrün-

---

220 Tragédie, *Encyclopédie* (Page 16:513).

221 Sulzer, Johann Georg: Aesthetik. In: Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 1, 1771, 20–22, hier 20.

> det seyn, sondern die Wolfahrt, oder den gänzlichen Untergang großer Personen, oder gar ganzer Familien, oder Gesellschaften entscheiden."[222]

Es ist in der Zeit der Aufklärung die „innere Größe" der Figuren, die das Tragische hervorbringt und die Ambivalenzspannungen verantwortet. Stärker noch als in der Antike kommt es zu einer Verinnerlichung des Pathos, auch wenn die aus der Antike bekannten Leidenschaften – Hass, Zorn, Rache, Eifersucht – mit den Gefühlen der neuen Zeit korrespondieren. Die Liebe lässt sich nur bedingt dem Tragischen zuordnen, außer wenn sie in Verbindung mit „der Rettung oder dem Untergang ganzer Gesellschaften" gebracht werden kann und zur „Erschütterung" der Zuschauer während des theatralen Ereignisses führt.

> „Zu den tragischen Leidenschaften rechnen wir Haß, Zorn, Rachgierde, Eyfersucht, an Personen von großer Macht, oder wenn sie sich überhaupt unter großen und merkwürdigen Umständen zeigen. Die heftigste Liebe kann nur unter seltenen Umständen wahrhaft tragisch seyn. Aber väterliche, oder eheliche Zärtlichkeit kann große tragische Situationen hervorbringen. Tragisch sind die Begebenheiten und Unternehmungen vorzüglich zu nennen, wobey es auf die Rettung oder den Untergang ganzer Gesellschaften, ganzer Staaten ankommt. Dergleichen Gegenstände haben die wahre tragische Größe, wodurch die Zuschauer unwiederstehlich hingerissen oder erschüttert werden."[223]

In der Encyclopédie wird Pathos in der Antike verortet, und der Artikel dazu weist in seiner Definition auf die Bewegungen und Gefühle hin, die ein Akteur in Erscheinung bringt beziehungsweise in der Seele des Publikums zu erwecken vermag. Überhaupt erreicht die philosophische und tanztheatrale Beschäftigung mit dem Pathos im 18. Jahrhundert einen Höhepunkt, eine obsessive Pathoslust mit gleichzeitigem Unbehagen über die Macht des Pathos, die mit neuen Affekttheorien und -darstellungen einhergeht, bevor der Abstieg der Kategorie um 1800 zugunsten des Pathetischen eingeleitet wird. In der Diskursivierung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verbindet sich im Pathos die Illusion mit dem Affekt. Der Körper wird zum bewegten (Ver-)Mittler und zum energetischen Instrument der Pathosfiguren auf der Bühne.

---

[222] Sulzer, Johann Georg: Tragisch. In: Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 2, 1774, 1167–1168, hier 1167.

[223] Sulzer, Tragisch, 1168.

„PATHOS, s. m. (*Belles - Lettres.*) […] mot purement grec, qui signifie les mouvemens ou les passions que l'orateur excite ou se propose d'exciter dans l'ame de ses auditeurs. De-là vient le mot de *pathétique.* […] On dit que le *pathos* regne dans un discours quand il renferme plusieurs de ces tours véhémens qui échauffent & qui entraînent l'auditeur comme malgré lui. On emploie aussi quelquefois ce mot au lieu de *force* ou *énergie.*"[224]

In Sulzers Allgemeine Theorie der Schönen Künste vermag das Pathos, ein „Kunstwort" für Leidenschaften, das „Gemüth mit Furcht, Schreken, und finsterer Traurigkeit" zu erfüllen.[225] Die Vorstellung von Pathos ist aufgeladen mit großen Empfindungen. Diese können den Körper in höchste Erregung versetzen, gleichzeitig soll die Figur „sublim" und „erhaben" erscheinen. Diese Doppelung manifestiert sich in neuen Körpermodellierungen. Man ist sich bewusst, dass dieses Paradoxon in seiner ganzen tragischen Strahlkraft nur durch hochgradig artifiziell modellierte Körper in Erscheinung treten kann. Im Pathos geht es nicht um das Ethos, verstanden als „das blos sanft und angenehm Leidenschaftliche", [226] sondern um die Figuration der theatralisiertesten Form von Körperlichkeit in der Kunst, die nur über Abstraktion und genaue gestische Ausdifferenzierungen in Szene gesetzt werden kann. Das Tanztheater experimentiert mit Darstellungen des Außer-sich-Seins und heftigster Leidenschaften. Das Pathos vermag „wie ein Blitz" eine unmittelbare Wirkung zu entfalten: „Die anthropologische Ästhetik des 18. Jahrhunderts überführt die seit der Antike topischen Naturmetaphern vom um sich greifenden Feuer, der Flut oder dem reißenden Strom in eine Physiologie".[227] Im Gegensatz zum beständigen Ethos aktiviert es im Moment seiner Erscheinung weder Vernunft noch Überzeugung noch Wahrheit. Die Wende hin zu einer Patho-Logie und Patho-Logisierung kündigt sich schon an.

---

[224] Pathos, *Encyclopédie*, (Page 12:171). Und weiter: „ENERGIE, FORCE, synon. (Gramm.) Nous ne considérerons ici ces mots qu'en tant qu'ils s'appliquent au discours; car dans d'autres cas leur différence saute aux yeux. Il semble qu'énergie dit encore plus que force; & qu'énergie s'applique principalement aux discours qui peignent, & au caractere du style. On peut dire d'un orateur qu'il joint la force du raisonnement à l'énergie des expressions. On dit aussi une peinture énergique, & des images fortes." Energie, Force, *Encyclopédie* (Page 5:651).

[225] Sulzer, Johann Georg: Pathos; Pathetisch. In: Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 2, 884–885, hier 884.

[226] Sulzer, Pathos, 884.

[227] Zumbusch, Probleme mit dem Pathos, 14.

Pathosgesten sind jedenfalls in der Zeit der Aufklärung höchst artifiziell und entfalten eine immense ästhetische Kraft. Sulzer spricht dem Tanz die Möglichkeit der Visualisierung von Pathos zu: „Auch der Tanz wär des Pathetischen fähig; es wird aber dabey völlig vernachläßiget, und man sieht nicht sehr selten Ballete, die nach ihrem Inhalt pathetisch seyn sollten, in der Ausführung aber blos ungereimt sind."[228] In der *Theorie der Schönen Künste* wird der Aufführungs- und Ausführungsmodus des Pathetischen im Tanz beklagt. Ihm fehlen Intensitätsmomente, die über eine ausdrucksstarke Körperlichkeit hergestellt werden könnten. Dennoch ordnet Sulzer dem Tanz innerhalb des Systems der Künste den höchsten Grad von Künstlichkeit zu.

> „Unter allen Künstlern hat der Tänzer das schweerste Studium, zum vollkommenen Ausdruk zu gelangen. Er kann sich nicht an die Natur halten; denn die Bewegungen, die er machen muß, findet er darin nicht. Er muß sie nach den Anzeigungen, die er in der Natur findet, nachahmen, und in einer ganz andern Art wieder darstellen. Alle seine Schritte und Bewegungen sind künstlich, sie kommen in der Natur niemals vor, und dennoch müssen sie den Charakter der Natur an sich haben. Man muß aus jeder Bewegung des Tänzers erkennen, was für eine Empfindung ihn treibt. Seine Schritte sind die Worte, welche uns sagen, was in seinem Herzen vorgeht."[229]

Basierend auf der Idee der Verkörperung von Empfindungen mittels Bewegungen zeigt sich, dass in dieser ästhetischen Theoretisierung die fiktionale Qualität des Balletts besonders betont wird und jeder Stellung und Bewegung des Körpers eine bestimmte Ausdrucksfähigkeit zugesprochen wird: „Nicht nur jede Hauptleidenschaft, sondern bey nahe jede Schattirung derselben Leidenschaft, hat ihren eigenen Ausdruk in der Stellung und Bewegung des Körpers."[230] Pathosgesten stellen in diesem Sinne die künstlichste und komplexeste Form von modellierter Bewegung dar, da ihnen durch die Verbindung von großer Leidenschaft und Erhabenheit etwas Unfassbares, etwas Fremdartiges anhaftet. In tanztheatralen Versuchsanordnungen experimentiert man damit, „Natur" (Instinktresiduen) mit höchster Kunstfertigkeit hervorzurufen. Das Theater des 18. Jahrhunderts, das sich „dezidiert dem genus medium und der Haltung des Ethos verschrieben hat",[231] ist zugleich

---

228 Sulzer, Pathos, 885.

229 Sulzer, Ausdruk, 109.

230 Sulzer, Ausdruk, 109.

231 Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt*, 76

fasziniert von der Wirkungsmacht des Ausdrucks von tragischen Leidenschaften, das seine Grundfesten erschüttert:

> „Radikale Korporalität verlangt in der Konsequenz die Übertragung leidenden Außersichseins von den dargestellten auf die darstellenden Personen. Die Schauspieler dürften demnach ihrer selbst tatsächlich nicht mehr Herr sein. Nur der bewußtlose, sprachohnmächtige Körper des Schauspielers, nicht die Person, die er darstellt, wäre in letzter Instanz authentisch, nur er, der sich nicht mehr beobachtet wissen kann, böte die Gewähr der „Unschuld". Mit dem Verlust jeder (Selbst)kontrolle der Darsteller aber ist die Grenze des Darstellbaren und der Darstellung auf dem Theater erreicht: Wirkliches Außersichsein überschreitet die Grenzen der Kunst."[232]

Der Tanz als Kunst der Geste, als Kunst diesseits von Sprache gewinnt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an Autonomie. Eine wichtige Position in der Diskursivierung des Pathos ist Gotthold Ephraim Lessing, der erstmals das Verhältnis zwischen Körperbewegung und Ausdruck funktional-artikulierend und nicht länger begrifflich-statisch versteht.[233] Lessing ist wie seine Zeitgenossen höchst interessiert an der Unterscheidung von geistiger und körperlicher Beredsamkeit. In Laokoon (1766) liefert er eine theoretisierend-ästhetische Auseinandersetzung mit körperlichem Schmerz in den Künsten, die Ästhetik des Tragischen wird in der Malerei und Skulptur mit einer „Herabsetzung" des tatsächlichen Schmerzes verbunden. Es geht nicht um eine Nachahmung eines realen Schmerzes, sondern um seine gekonnte Verhüllung. Die Wirkungsintention bei der Visualisierung und Verkörperung des Pathetischen ist nicht der Schauder, sondern das Mitleid:

> „Denn man reiße dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf, und urtheile. Man lasse ihn schreyen, und sehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun ist es eine häßliche, eine abscheuliche Bildung geworden, von der man gern sein Gesicht verwendet, weil der Anblick des Schmerzes Unlust erregt, ohne daß die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süße Gefühl des Mitleids verwandeln kann. Die bloße weite Öffnung des Mundes, – bey Seite gesetzt, wie gewaltsam und eckel auch die übrigen Theile des Gesichts dadurch verzerret und verschoben werden, – ist in der

---

232 Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt*, 76.

233 Vgl. Jeschke, Claudia: Noverre, Lessing, Engel. Zur Theorie der Körperbewegung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Bender, Wolfgang F. (Hg.): *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren.* Stuttgart: Steiner, 1992, 85–111, hier 110.

> Malerey ein Fleck und in der Bildhauerey eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt thut."[234]

Überhaupt basiert Lessing seine Theorie über die Grenzen der Malerei und der Poesie auf der Idee des „körperlichen Schmerzes", der in den Künsten mit unterschiedlichen Mitteln und Intensitäten auftritt. Bezugnehmend auf Winckelmanns Antikenrezeption spricht er sich für eine „edle Einfalt und stille Größe, sowohl in Stellung als im Ausdrucke" aus. Der Schmerz einer „großen und gesetzten Seele" äußert sich für Lessing nicht in „Wut", erhebt sich nicht im „schrecklichen Geschrei", sondern vielmehr in einem „ängstlichen" und „beklemmenden Seufzen": „Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgeteilet, gleichsam abgewogen."[235] In der Verkörperung des Schmerzes verbinden sich körperlicher Ausdruck und innere seelische Erhabenheit, die das „wahre" Pathetische der Figur gemeinsam hervorbringen. Außen und Innen werden relationaler aufeinander bezogen und sind maßgeblich für die Modellierung von tragischer Körperlichkeit. Lessing nimmt durchaus die Körperlichkeit des Schmerzes, die Klagen, die Tränen, also das theatralisierte Pathos, wahr. Dieses ist noch von den übermächtigen Widerfahrnissen und dem mythischen Denken bestimmt, wobei zwischen dem Heroismus der Barbaren (Trojaner), metaphorisiert als helle fressende Flamme, und dem Heroismus der Griechen als verborgener Funken im Kiesel unterschieden wird.[236] Durch die letzte Unterscheidung zeigt sich ein ethisch-moralischer Impetus: Das Pathos wird schon bei den „wahren" Griechen sublimiert, solange – und das ist die Einschränkung – keine äußere Gewalt die Gefühle zum Lodern bringt. Und schließlich bekennt Lessing: „Alles Stoische ist untheatralisch; […]."[237] Allerdings hat sich die Unmittelbarkeit des Tragischen im antiken Theater, seine Dimension des Schreckens und Schauderns im Zeitalter der Aufklärung in ein gemäßigteres Leiden und Mitleiden verwandelt. Die Empfindung von Mitleid wird zur ästhetischen Kategorie des Pathetischen und ruft vermehrt innere Vorstellungen auf. Die unmittelbare körperliche Affizierung reduziert sich. Die alte und auch äußere Verbindung von Pathos als Widerfahrnis und dem Mythos in der Antike wird bei Les-

---

234 Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Herausgegeben von Friedrich Vollhardt. Stuttgart: Reclam, 2012, Kapitel 2, 23.

235 Lessing, *Laokoon*, Kapitel 1, 10–11.

236 Vgl. Lessing, *Laokoon*, Kapitel 1, 13–14.

237 Lessing, *Laokoon*, Kapitel 1, 15.

sing verinnerlicht. Die kunstästhetischen Theorien erkennen einerseits die Theatralität des Pathos, die immer auch nach außen in Erscheinung tritt, gleichzeitig folgen die großen Bestrebungen der Aufklärung einem Aspekt des alten Pathos, nämlich demjenigen die Furcht zu verinnerlichen und somit bewältigbar zu machen. Die Bearbeitung des Mythos wird so zum Medium der „Furchtbannung" und zur „Bewältigungsstrategie für unbegreifbare Ängste"; indem man das utopische Potential reduziert und es noch mehr ins Reich der Illusion drängt, kommt es im 18. Jahrhundert zum Ende des mythischen Denkens.[238] Man möchte das Tragische nicht als Entstellung, als Verzerrung, als Verstellung oder als Zwischen von Eigenem-Fremdem oder Natur und Kunst zeigen. Die in der Antike potentiell offeneren theatralen oder skulpturalen Figuren werden uminterpretiert: Wie Lessing bezieht man sich auf die Antike, verschließt jedoch die antiken Körper durch eine Neusichtung, in der die Züge nach der zeitgemäßen Vorstellung von „Wahrheit" und „Ausdruck" gemäßigter erscheinen. Sich von den verborgenen und zugleich verkörperten Mythen affizieren zu lassen, setzt für Lessing eine gewisse Reflektiertheit in der Betrachtung, eine bessere „Beherrschung" des Mundes und der Augen voraus, denn „Höflichkeit und Anstand verbieten Geschrey und Thränen".[239] Das individualisierte Subjekt des 18. Jahrhunderts soll sich in die Figur einfühlen, ohne dass zu übermächtige Affekte den Körper unmittelbar ergreifen. Es geht in der ästhetischen Rezeption des (antiken) Pathos nicht um eine Nachahmung derselben Erfahrung, nicht um eine mimetische Angleichung, sondern um eine auf eigener innerer Erfahrung basierende Interpretation, auch wenn das Vermittelnde des Körpers per se noch eine untergeordnete Rolle spielt. Und es ist nicht verwunderlich, dass im ästhetischen Diskurs der Aufklärung Pathos und Illusion relational aufeinander bezogen werden: „Nos passions nous font illusion lorsqu'elles nous dérobent l'injustice des actions ou des sentiments qu'elles nous inspirent."[240] Lessing thematisiert in seiner Schauspieltheorie zunehmend die innere Vorstellung von Bewegung, von Geste, die er anhand von äußeren Bewegungsbeobachtungen manifest macht. Man könnte auch von „Bewegungsbildern" sprechen, die tradierte Genresystematisierungen aufzubrechen

---

[238] Vgl. Busch, Werner: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. München: Beck, 1993, 182.

[239] Lessing, *Laokoon*, Kapitel 1, 13.

[240] Illusion, *Encyclopédie* (Page 8:557).

beginnen.[241] Das Pathos wird mit inneren Empfindungen, Vorstellungen und Bildern verknüpft, die den körperlichen Ausdruck bestimmen. Das passiert jedoch in den Künsten nicht durch unmittelbare Übertragung von innen nach außen, sondern durch dem Medium (Malerei, Poesie, Schauspiel) entsprechende Gradationen. Das „Bewegungsbild", das bei Lessing in Erscheinung tritt, ist mit Illusion verbunden und somit wirkungsorientiert.

Dieses Pathos ist nicht gleichzusetzen mit einer alltäglichen (Angst-) Erfahrung oder einem psychologisch motivierten Verhalten.[242] Und doch ist es derselbe Körper mit seinen, doch im Vergleich zur Sprache beschränkteren Möglichkeiten, der das (tanz-)theatrale Pathos herstellen können muss. Bewegungstheoretisch perspektiviert

> „[...] gilt (für Lessing) die ungeklärte Beziehung zwischen formalen und inhaltlichen Elementen, die noch Noverres Auffassung von Ausdrucksbewegung prägt und die ihre gattungsmäßige Zuordnung als Regulativ fordert, nicht mehr. [...] [B]ei Lessing wird die Bewegungsdarstellung dadurch individueller, denn die Rollenexistenz des Schauspielers definiert sich durch seine Theater- *und* durch seine Wirklichkeitserfahrung."[243]

Noverre bewegt sich noch innerhalb der klassischen Episteme. Die Rationalisierung (oder Rationalisierbarkeit) der Leidenschaften bildet das Fundament seiner Modellierung von tragischen Figuren, das jedoch durch die Anerkennung ihrer ekstatischen Qualität erschüttert wird. Die Bestimmung von Pathos in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert birgt auch eine revolutionär neue und aktualisierte Sicht auf das Tragische, das (wieder und wie in der Antike) auch im ästhetischen Diskurs vermehrt als großes theatrales Ereignis verhandelt wird. Allerdings wird der strukturellen Figuration des grausamen Geschehens oder der zerstörerischen Gewalt der Leidenschaften per se weniger Aufmerksamkeit geschenkt als in der antiken Tragödie. Die Inszenierung des Tragischen konzentriert sich auf das Auftreten und das Zusammenspiel von Figuren, deren Aktionen mit einer spezifischen Wirkungsintention, nämlich den Tränenstrom des Publikums auszulösen, arrangiert und choreographiert werden.

---

[241] Vgl. Jeschke, Noverre, Lessing, Engel, 99.

[242] Vgl. auch Bohrer, *Das Tragische*, 335.

[243] Jeschke, Noverre, Lessing, Engel, 102.

Die Materialien zur Re-Konstruktion der Inszenierung und Erscheinung des Tragischen in Der gerächte Agamemnon sind theoretische und ästhetische Schriften zu Pose/Geste und zur Funktion des Chors im 18. Jahrhundert von Noverre selbst und seinen intellektuellen Zeitgenossen beziehungsweise Vordenkern. Von besonderer Relevanz sind Artikel aus der Encyclopédie, Franciscus Langs Abhandlung über die Schauspielkunst (1727), Johannes Jelgerhuis' Theoretische lessen over de gesticulatie en mimiek (1827), Gilbert Austins Chironomia (1806), Johann Jakob Engels Ideen zu einer Mimik (1785/86), Joseph Franz Goezs Versuch einer zalreichen Folge leidenschaftlicher Entwürfe für Kunst- und Schauspielfreunde mit dem Illustrationsband Lenardo und Blandine (beide 1783) und Gasparo Angiolinis Schriften, insbesondere seine Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi (1773). Bei Der gerächte Agamemnon, aufgeführt am 8. September 1771 in Wien, handelt es sich um ein großdimensioniertes fünfaktiges Ballet tragique, das als erstes neues Handlungsballett im tragischen Genre in Zusammenarbeit mit reformatorischen Intellektuellen und Künstlern wie Giacomo Conte Durazzo, Christoph Willibald Gluck und Ranieri de' Calzabigi die Geschichte einging.[244] Der gerächte Agamemnon gilt als Schlüsselwerk für die Kontroverse zwischen Jean Georges Noverre und seinem Zeitgenossen und Kollegen Gasparo Angiolini um die strukturelle und ästhetische Reform des Tanztheaters in der Aufklärung.[245] Der große Erfolg der Wiener Aufführung wird überschattet von der schlechten Kritik der Mailänder Wiederaufnahme unter dem Titel Agamennone vendicato (1774), bei der das Publikum das „erztragische Ballett" („un ballo arcitragicissmo") verlachte und auspfiff.[246] Die grausame Tragödie

[244] Zur Kontextualisierung von *Der gerächte Agamemnon* in Noverres Œuvre und in der mitteleuropäischen Theaterkultur des 18. Jahrhunderts vgl. die detailgenaue Publikation von Dahms, Sibylle: *Der konservative Revolutionär. Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts*. München: epodium, 2010, hier 206–210.

[245] Vgl. Brandenburg, Irene: Noverres *Agamemnon vengé* und die „Querelle de la danse". In: Brandenburg et al., *Tanz und Archiv: ForschungsReisen. Geste und Affekt im 18. Jahrhundert*, 36–49.

[246] „Noverre ha posto in teatro la Morte vendicato di Agamennone; è un ballo arcitragicissmo. La prima sera ha fatto ridere ed è stato fischiato." Brief von Pietro Verri an seinen Bruder Alessandro, Mailand, 28. Dezember 1774. Zitiert nach Dahms, *Der konservative Revolutionär*, 222.

(„la crudele tragedia“) mit blutrünstigen Szenen entsprach nicht dem Mailänder Geschmack.

Detaillierte Analysen zu *Der gerächte Agamemnon* erfolgen über die zahlreichen erhaltenen Quellen wie das Szenar/Libretto, die annotierte Partitur, Kostümfigurinen (aus Noverres Stockholmer Bewerbungsschrift), Bilder zu Tanzgruppen aus der Durazzo-Sammlung und Theaterkritiken. In der Zusammenschau von Szenar, gelesen als „ereignisstrukturierender Text“,[247] und den aufgeführten Materialien lassen sich vielschichtige Hinweise zur spezifisch tanztheatralen Inszenierung des Tragischen im Reformballett entfalten.

---

[247] Vettermann, Gabi: Das TanzSzenar als Performance. In: Jeschke et al., *Interaktion und Rhythmus*, 307.

ZUR INSZENIERUNG VON TRAGISCHEN FIGUREN IM 18. JAHRHUNDERT

VORGESTELLTE EINHEIT

In der Modellierung von tragischen Figuren im Ballett manifestiert sich die Trias Maschinenglaube, Antikensehnsucht und die Seelenformung, die Kunstdiskurs und -praxis des 18. Jahrhunderts bestimmt, unmittelbar körperlich. Wie Gerhard Neumann in seinen Ausführungen zu Pygmalion so eindrucksvoll zu argumentieren weiß, lässt sich das Bildungsmuster des europäischen Subjekts im 18. Jahrhundert über drei verschiedene, einander spannungsvoll zugeordnete Kontexte bestimmen:

> „Da ist zum einen die Vorstellung des Menschen als Maschine, die, beginnend mit den Erwägungen Descartes', sich bis zu La Mettrie und Condillac Geltung verschafft; da ist sodann Winckelmanns Auffassung von der Statue der Antike, dem griechischen Bildungsmuster des menschlichen Körpers, das dem modernen und seinem durch die Kultur verblendeten Blick die Wahrnehmung der menschlichen Naturgestalt allererst ermöglicht, und zwar gleichsam durch die Indizierung des bloß Materiellen durch das Medium der antiken Statue ‚als Natur'; und da ist schließlich die Kulturtheorie Herders, der – freilich im Rückgriff auf Condillac – in seinem *Plastik*-Aufsatz von 1778 ein neues Wahrnehmungsmodell entwickelt, das durch die Privilegierung des Tastsinns (im Gegensatz zur Wahrnehmung durch das Auge) bestimmt ist und, aus der Berührung der antiken Statue, die Ertastung von deren Naturform, die Erfahrung von ‚geformter Seele' als Inbegriff moderner Kultur schlechthin zu entwickeln weiß."[248]

In der Malerei, im Theater und im Tanz wird die Kunstfigur Mensch ebenso in dreifacher Weise perspektiviert und konstruiert: als Maschine, als Skulptur wie als Sinneskörper. Gleichzeitig bilden diese drei Aspekte eine vorgestellte Einheit in der Modellierung des Kunstkörpers in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Es geht in einem übergeordneten Sinn um einen großangelegten Versuch der Herstellung von Illusion über Körperlichkeit. Im Tanz sind es vor allem die Pose und die Geste, über die das Tragische visualisiert und verkörpert wird. In der Pose manifestiert sich die Vorstellung eines skulpturalen Maschinenkörpers, während sich in der Geste das geformte Seelische zeigt. Beide Kon-

[248] Neumann, Pygmalion, 14.

zepte definieren schließlich die Inszenierung von tragischen Figuren im Reformballett Noverres.

I: AUSDRUCKSKÖRPER

Der tragische Ausdruckskörper wird im 18. Jahrhundert auf Basis von Tradiertem – besonders in Hinblick auf die „gute“ Bühnenhaltung, die durch Kontrast und Asymmetrie bestimmt ist und eine statuenhafte Erscheinung intendiert – und tänzerischen Neuerungen modelliert. Die Pose soll nun den ästhetischen Kategorien der Grazie und des Schönen entsprechen. Die Erscheinung des Körpers als rhetorische Figur (eloquentia corporis) durchdringt den Kunstdiskurs, doch konkrete Techniken zur Inkorporation von Grazie und Pathosdarstellung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gelten heute als verschüttetes Wissen. Ein Grund dafür ist vielleicht das spezifische Verhältnis von Künstlichkeit und Natürlichkeit: „Once the techniques were literally incorporated due to all the fashioning and cultivating, they could look ‚natural‘ and ‚inbred‘. It all centered on ‚grace‘ or, to be more precise and follow Castiglione, on sprezzatura, a kind of effortlessness in which no exertion or intentionality was ever to shine through.“[249] Der Diskurs über die „Natürlichkeit“ der Pose oder vielleicht besser noch über ihr natürliches Erscheinungsbild auf der Bühne und ihre starke Poetisierung und Metaphorisierung ist so dominant, dass Fragen zur Technik, zur Aus- und Aufführung selbst in den Schriften der Tanzpraktiker vernachlässigt werden.

DREIFACHFOKUS UND KONTRASTIERUNG

Eine Ausnahme aus dem frühen 18. Jahrhundert ist die Dissertatio de actione scenica (Abhandlung über die Schauspielkunst) des Jesuiten Franciscus Lang (1727), die eine Sammlung von theatralischen Rhetorikübungen darstellt: „Weder vor noch nach der durch Lang repräsentierten Zeit sind Rhetorik und Schauspielkunst jemals wieder so eng miteinander verknüpft, sie kommen in der höfischen Beredsamkeit, in der barocken Rollenmetaphorik bzw. im Bild des theatrum mundi fast

---

[249] Roodenburg, Herman: *The eloquence of the body. Perspectives on gesture in the Dutch Republic*. Zoole: Waanders, 2004, 13.

zur Deckung.“[250] Lang antwortet auf seine eigene rhetorische Frage, „ob zur Darstellung Kunst benötigt wird, oder ob allein die Natur genügt“, noch eindeutig mit der Anerkennung der „Meisterschaft der Kunst“.[251] Der Inszenierung der barocken tragischen Bühnenfigur unterliegt ein wissenschaftsähnliches Wissen um die (noch strenger kodifizierte und stereotypisierte) Wirkung von bestimmten „Sitten“ vergegenwärtigende Haltungen und Gesten.

> „Wie also in den übrigen Wissenschaften oder bei manuellen Tätigkeiten das Schaffen der Natur durch die Kunst vollendet wird, so geschieht es auch in der Schauspielkunst, die nichts anderes ist als eine Nachahmung der Sitten, und zwar der Sitten, welche der Chorag durch die Darstellung vergegenwärtigt und auf der Bühne vorführt.“[252]

Auf Basis einer vertieften Quintilian-Rezeption und der Referenz der römischen Bildhauerkunst entwickelt Lang ein differenziertes Posen-Repertoire, wobei er den Körper segmentiert: erstens Fußsohlen und Füße, zweitens Knie, Hüften, drittens Arme, Ellenbogen und Hände wie viertens Augen und Kopf, wobei die Hierarchisierung von unten nach oben erfolgt. Lang konstruiert einen geometrisch-architektonischen Körper im perspektivisch gedachten Raum mittels der Regeln der Eloquentia Corporis aus der rhetorischen Tradition[253] wie auch in Referenz zur vor allem römischen „Bildhauer- und Malkunst“: „Aus ihren Kunstwerken, die, in Kupfer gestochen, überall mit Bewunderung und Vergnügen betrachtet werden, nehme ich den Beweis und die Vollmacht für meine Behauptungen.“[254]

Die leicht versetzte und ausgedrehte Fußstellung – Langs „Bühnenkreuz“ (crux scenica) – markiert die (repräsentative) Grundhaltung auf der Bühne wie auch in der Malerei. Diese Stellung bleibt im weiteren

---

[250] Košenina, Alexander: *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur „eloquentia corporis“ im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 1995, 41.

[251] Lang, Franciscus: *Dissertatio de actione scenica. Abhandlung über die Schauspielkunst*. Reprint und Übersetzung der Ausgabe 1727, hg. von Alexander Rudin. Bern: Francke, 1975, 164.

[252] Lang, *Dissertatio*, 166.

[253] „[Es] ist hauptsächlich auf diejenigen Körperteile zu achten, mit welchen sämtliche richtigen und natürlichen Bewegungen ausgeführt werden: zuerst auf die Fußsohlen und die Füße selbst; ferner auf die Knie, auf Stand, Schritt und Bewegung der Füße; dann auf die Hüften, Schultern und den eigentlichen Rumpf des Körpers; außerdem auf die Arme, Ellenbogen und Hände; ja sogar auf Hals, Kopf, Gesicht und Augen.“ Lang, *Dissertatio*, 169.

[254] Lang, *Dissertatio*, 169.

Verlauf des 18. Jahrhundert auch die tanztheatrale Referenz zur Pathosdarstellung.

> „Und was den Stand betrifft, so sorge man vor allem dafür, daß niemals beide Füße in einer geraden, gleichförmigen und parallelen Stellung auf den Brettern stehen; sondern immer werde der eine Fuß von dem anderen schräg abgewinkelt, so daß der eine beim Stehen eine beinahe gerade Linie, der andere eine schräge aufweist, oder sich die eine Fußsohle nach rechts, die andere jedoch nach links kehrt; der eine Fuß werde ein wenig vorgesetzt, der andere zurückgezogen. Das wird geschehen, wenn man den Körper niemals in gerader und flacher, sondern immer in schräger Stellung bald mehr, bald weniger den Zuschauern zuwendet.“[255]

Für die Frage der Inszenierung der tragischen Figur scheint vor allem, ausgehend von der beschriebenen Fußstellung, das Prinzip der Opposition in der Pose wesentlich zu sein, bei Lang als „schräge Stellung“[256] bezeichnet. Die Arme und Hände sollen in einem gewissen Abstand vom Rumpf des Körpers, also nicht nahe der Körpermitte, gehalten werden. Diese Künstlichkeit der modellierten Pose und Geste, die Lang in seiner Schrift als solche benennt beziehungsweise vom „natürlichen Instinkt“[257] abgrenzt, ist Bedingung für den größtmöglichen Affekt. Die Hüften werden zum Bewegungszentrum des Ausdruckskörpers auf der Bühne:

> „Die Hüften sind der wichtigste Sitz der Bewegungen, durch welche die Biegung des ganzen mittleren Körpers gelenkt wird, je nachdem ob der Wechsel des Spiels es erfordert, dergestalt, daß durch das Einbiegen, Zusammenziehen, Aufrichten oder Drehen der Hüften für die verschiedenen Aufgaben der Darstellung verschiedene Ausdrucksformen entstehen.“[258]

Die „richtige“ und „falsche“ Pose des Schauspielers wird in Bildtafeln vergleichend visualisiert [Abb. 1 und 2] und bei Lang im Abschnitt „Über die Arme, Ellenbogen und Hände“ erläutert. Basierend auf den Ausführungen zur „schrägen“ Schrittstellung (Bühnenkreuz) erfolgt eine Übertragung dieses Konzepts auf die Oberkörperhaltung:

> „Dabei hat als Regel zu gelten, daß bei der Darstellung gewöhnlich die Arme vom Rumpf des Körpers abgehalten und frei, ohne an den Hüften oder Seiten zu haften, bewegt werden, entweder um sich auszubreiten,

---

[255] Lang, *Dissertatio*, 175.

[256] Lang, *Dissertatio*, 171.

[257] Lang, *Dissertatio*, 180.

[258] Lang, *Dissertatio*, 177.





Abb. 1 und 2: Lang, Franciscus: *Dissertatio de actione scenica. Abhandlung über die Schauspielkunst*. Reprint und Übersetzung der Ausgabe 1727, hg. von Alexander Rudin. Bern: Francke, 1975, Figur I (links) und Figur III (rechts).

> oder um das Spiel zum Kopf und an die Brust hinzulenken. Den Fehler in dieser Angelegenheit zeigt Figur I, welche die Ellenbogen, die man nach außen, vom Körper abgewendet halten müßte, nach innen zum Gürtel hin einzieht. […] [Daß bei Figur III] beide Arme sich nicht in gleicher Ausdehnung und in gleicher Weise bewegen sollen, sondern der eine sei höher, der andere gesenkter, der eine mehr gestreckt und gerade, der andere gebeugter, auch wenn er erhoben ist, während die Ellenbogen immer vom Körper entfernt gehalten werden. Das muß durchaus geschehen, und das beachten erfahrene Maler und Bildhauer bei ihren Werken wohl."[259]

Im Vergleich der beiden Posen zeigt sich, auf welche Weise durch das körperliche Oppositionsprinzip plastischere Körper modelliert werden. Die Dissertatio de Actione Scenia perspektiviert den Körper aus der Sicht des Publikums. Als „falsch" wird eine direkte frontale Ausrichtung empfunden, die der perspektivischen Ausrichtung des Körpers im Raum über den Dreifachfokus im Körper keine Beachtung schenkt.

Obwohl es keine Ausdifferenzierung von Genres gibt, wird deutlich, dass Lang das Heroische vor allem über die „Trauer" verhandelt und ihm auch am meisten Bedeutung im Sinne von „einzigartiger Erschütterung" und „außerordentlicher Erregung" zuerkennt.[260] Dem Körper ist es in der Affektdarstellung gestattet, die gestischen Konventionen zu brechen und das Maß bedacht und maßvoll zu überschreiten, wie beispielsweise die Arme über die Schultern und Augen emporzuheben.[261] Das Kontrastprinzip wie der Dreifachfokus im Körper bilden die Basis der Ausdruckskonventionen von tragischen Figuren. Auch über Auf- und Abtritte wie über räumliche Anordnungen und Interaktionen werden tragische Figuren inszeniert, wobei die Regel der Diagonale in der Positionierung auf der Bühne wie die Zuschreibung von rechts (gut) und links (böse) sowohl bei Auftritten wie auch im Einsatz von Gesten gültig ist. Wenn mehr als zwei Akteure gemeinsam auf der Bühne agie-

---

259 Lang, *Dissertatio*, 179.

260 Vgl. Lang, *Dissertatio*, 200.

261 „Die Arme sollen weder ungeordnet herabhängen, noch wie Geschosse nach oben geschleudert werden; von Zeit zu Zeit wird man den rechten Arm freier vorstrecken dürfen, aber nicht so weit, wie seine Länge reicht, es sei denn, man muß auf etwas Bestimmtes zeigen; der linke Arm jedoch ist meist so zu halten, daß er gleichsam in der Form eines Henkels an die Seite geführt wird, es sei denn, er solle einmal die Bewegungen des rechten begleiten. Über die Schultern und Augen möge (außer in den stärksten Affekten) keiner von beiden emporgehoben werden." Lang, *Dissertatio*, 180.

ren, sind sie nie parallel zueinander angeordnet, sondern halten eine Diagonalposition ein, selbst wenn sie miteinander kommunizieren.

> „The person listening would never turn and physically look at the person upstage, because to show one's back to the audience was seen as the epitome of rudeness. Rather the eyes were used to indicate attention. If and when the roles changed, the actors would reverse the positions, one moving downstage as the other countered upstage."[262]

Die schon im antiken Theater nachweisbaren Links-Rechts-Regeln sind auch im barocken Theater gültig. Schon die Auftrittspose markiert den Charakter der Figur:

> „Just as a character's motives and nature were shown by what side of the stage they occupied and with which hand they gestured – all good from the right, all bad from the left – the side chosen for entrances and exits of characters also reflected their dramatic function. […] The actor struck a pose, appropriate to his mood, and held it while entering. Thus the audience could know from the very moment the actor was first seen that there was something going on, and what the character's mood or purpose was."[263]

Die Modellierung des heroischen Körpers gehorcht spezifischen Regeln und basiert auf einem spezifischen Wissen über Körpertechniken. Auch lässt sich in Langs Dissertatio eine verdichtete Theorie zur Künstlichkeit der Rollenfigur und zur Mimesis lesen:

> „Denn die Bühnenpersonen sind schlechterdings nicht mit jenen identisch, welche einst Geschichte gemacht haben, zum Beispiel war Senecas Medea nicht wirklich jene Tochter des Aietes, sondern irgendeine Nachahmerin derselben, die auf der Bühne tat, was die andere wirklich vollbrachte. Und dieser erfundenen Medea hat der Dichter Worte und Taten zugewiesen: nicht gerade das, was sie sagte, als sie ihre Söhne ermordete, sondern was man passenderweise meinen könnte, sie würde es gesprochen haben, wenn sie im Rausch der Rache gesprochen hätte."[264]

Die Bühnenperson – im konkreten Fall die Schauspielerin der Medea – macht sich nicht der historischen, sondern der dramatischen Figur ähnlich. Medea ist eine Kunstfigur, eine „erfundene" Medea, die, wenn man weiterdenkt, durch Kunstfertigkeit (Modellierung von Körper,

---

[262] Solomon, Nicholas: A Look at Late 18th-Century Gesturing. In: *Early Music*, Vol. 17, No. 4, *The Baroque Stage* (November 1989), 551–562, hier 554.

[263] Solomon: A Look at Gesturing, 554.

[264] Lang, *Dissertatio*, 167.

Bewegung, Sprache) in Erscheinung gebracht wird. Schließlich ist ihr Auftritt „als Abbild der Natur" das höchste Ideal, das nur mit „außerordentlichen Fähigkeiten" erreicht werden kann. Nur die „äußere Beherrschung des Körpers" vermag es, Pathos auf der Bühne in Erscheinung zu bringen.

Eine weitere wichtige Quelle zur Konzeption des Ausdruckskörpers im 18. Jahrhundert ist Johannes Jelgerhuis' Buch Theoretische lessen over de gesticulatie en mimiek (1827), das trotz seines späteren Erscheinungsdatum quasi retrospektiv Modellierungsprinzipien wie das Repertoire von Bühnengesten und -haltungen der Aufklärung in Text und Bild aufschlüsselt.[265] In der ersten Einheit thematisiert Jelgerhuis die Wichtigkeit der perspektivischen Anordnung und somit das Verhältnis von (Kunst-)Körper und theatralem Raum. Er betont – ganz in der Tradition des 18. Jahrhunderts – die Ähnlichkeiten von Malerei und Theater. Besondere Aufmerksamkeit schenkt er der räumlichen Anordnung der Figur [Abb. 3 und Abb. 4]:

> „In a painting the ground appears to rise to meet the horizon, which he [Jelgerhuis] calls the ‚visual' plane; the area where the feet of the figure appear is called the ‚base' or the ‚ground plane'. Therefore, in order to create the desired perspective the stage must also slope forward."[266]

Die Bewegungen auf der Bühne werden als schnelle Sequenz von Attitüden, einer Abfolge von kontinuierlich pittoresken Bewegungen der Arme und Hände, der Beine und Füße wie der Drehung des Kopfes beschrieben.[267] Im Vergleich mit den Anweisungen von Lang zeigt sich bei Jelgerhuis eine Dynamisierung des Ausdrucks, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts über den formalen Aspekt der raschen Folge und die ästhetische Kategorie des „Lebendigen" konstruiert wird.

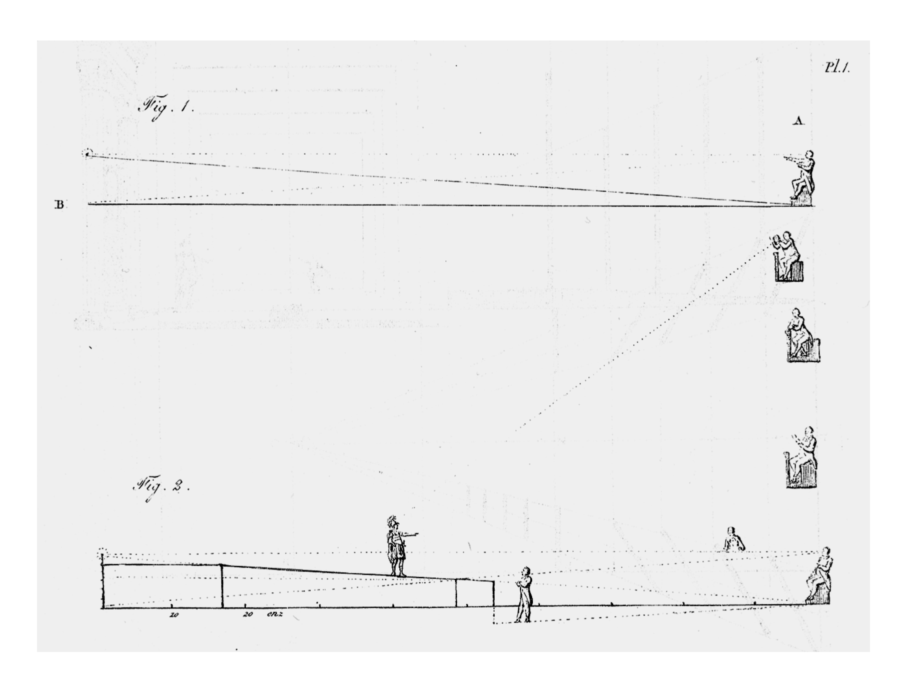
Die Referenz für diese Dreiteilung des Körpers ist die Malerei, die auch bei Jelgerhuis als Vorbild (im zweifachen Wortsinn) genannt wird: „Turning to the idea of standing, going and moving, their *contrasten* or

---

[265] Jelgerhuis sieht sich nicht als Neuerer, sondern seine Beschreibungen basieren auf historischen Quellen und Materialien, vor allem auf Gilbert Austins *Chironomia* (1806), die er systematisiert, jedoch nicht modernisiert. Vgl. Barnett, Dene: *The Art of Gesture. The practices and principles of 18th century acting*. Heidelberg: Winter, 1987.

[266] Jelgerhuis, Johannes R.: *Theoretische lessen over de gesticulatie en mimiek*. Amsterdam: Haakert, 1970, Zusammenfassung, 18.

[267] Jelgerhuis, I, 67, zitiert nach Roodenburg, *The eloquence of the body*, 158.



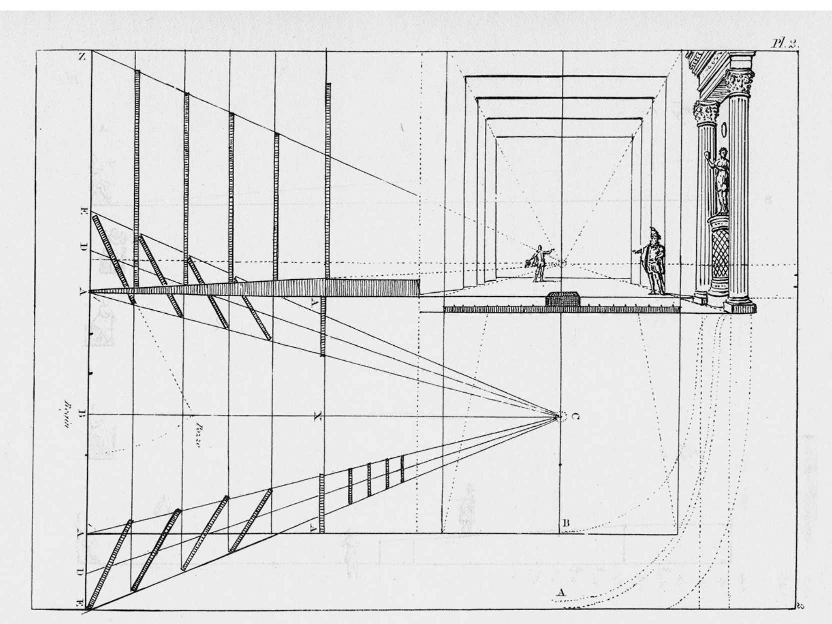


Abb. 3: Jelgerhuis, Johannes R.: *Theoretische lessen over de gesticulatie en mimiek*. Amsterdam: Haakert, 1970, Plate 1.

Abb. 4: Jelgerhuis, Johannes R.: *Theoretische lessen over de gesticulatie en mimiek*. Amsterdam: Haakert, 1970, Plate 2.

opposites, we find precepts among famous painters."[268] Die Grazie des Noblen und des Heroischen wird im Schauspiel körperlich über Drehungen über Kreuz und über oppositionelle Bewegungen konstruiert. Dabei sind die Gewichtsverlagerungen und der kontrastreiche „welstand" zu berücksichtigen, die der Mediziner und Schauspieler Simon Stijl in *Het leven van Jan Punt* (1781) körperspezifisch beschreibt:

> „The body should not rest evenly on both feet, but merely or primarily on one of them. [For instance, if the body rests on the left foot], the hip rises on that side, and the shoulder drops proportionally, while the right shoulder rises, and the right hip drops as much. The head is bent gently over the right shoulder, while the face is turned to the left. The right arm moves forwards and the left backwards; but the left leg stands out and the right backwards. […] If the right arm is raised, then the left shall hang down; if the inside of the one hand is exposed, then the other should be seen from the outside. […] The receding foot should stand against the other in such a way that the inside of the ankle nears the heel of the other foot at a distance of one foot."[269]

Anhand der Beschreibung des Schauspielers „Mr Andries Snoek" als Achilles in der Tragödie Ifigenia in Aulis exemplifiziert Jelgerhuis das Prinzip der körperspezifischen Kontraste und Oppositionen in der körperlichen Modellierung des Tragödiendarstellers [Abb. 5].

„[…] I draw your attention to the swelling of the muscles, in the grip of the sword, in both the hands and the arms; further to all these contrasts:
1st. Nothing is in one line.
2nd. The head against the neck.
3rd. The two arms, each in itself; – lower and upper arms in opposition.
4th. The hands against the arms.
5th. The body curving or flexing with stylishness.
6th. Against that contrast of the thighs and legs and the legs against the thighs.
This figure can be called beautiful; the main stand point [standpunt] of the figure is over the right foot alone. (page 66)"[270]

Auch hier zeigen sich das geteilte Konstruktionsprinzip (Kopf, Oberkörper/Arme, Bein- bzw. Schrittstellung) wie auch die Kontrastierung der Körperteile. Eine Neuerung von Jelgerhuis ist der Verweis auf die Wölbung der Muskulatur und die elegante Biegung des Körpers, bei der die

268 Jelgerhuis, VII, zitiert nach Roodenburg, *The eloquence of the body*, 158.

269 Zitiert nach Roodenburg, *The eloquence of the body,* 160.

270 Zitiert nach Barnett, *The Art of Gesture*, 130.

Diagonale favorisiert wird. Der erste Punkt bezieht sich auf das Kippen der Vertikale in die Schräge. Die Bildtafel 20 [Abb. 6] visualisiert die Haltung des tragischen Protagonisten unter dem Aspekt der Gestikulation. Deutlich hervorgehoben ist der Aktionskreis der Arme und Hände, wobei Kopf- und Schritthaltung nur jeweils durch eine Variation skizziert sind. Der rechten Hand wird das Attribut „nobel“ zugeschrieben, während mit der linken Hand Gefühle wie Hass und Ablehnung ausgedrückt werden sollen.

Auch in Encyclopédie finden sich zum Eintrag „Zeichnung“ (Dessein) Bildtafeln, die die Vorstellung von Körperlichkeit in der Kunst um 1760 re-konstruierbar machen und die sich in mehrfacher Hinsicht auf das Tanztheater beziehen lassen. Zeichnung ist in der Encyclopédie als Entwurf, als Muster, als Modell zu verstehen, das in der Malerei schließlich durch Farbe, Draperie und Gruppierungen „beseelt“ wird. Bilder sind Imitationskunst: „l’art d’imiter“.

> „PLANCHE VI. *Le manequin*.
> Le manequin est une figure construite de maniere qu’elle a les principaux mouvemens extérieurs du corps humain, il sert aux Peintres pour fixer différentes attitudes; il est composé de cuivre, fer & liege, que l’on recouvre d’une peau de chamois, ou de bas de soie découpés & cousus de la maniere convenable.
> La Planche *fig*. 1, représente la carcasse du manequin, vûe de face; les lignes ponctuées qui l’entourent [p. 21:8] indiquent l’épaisseur de la garniture de liege, crin, &c. qui renferment la carcasse.“[271] [Abb. 7]

Das Körpermodell soll den Malern die Möglichkeit der prinzipiellen äußerlichen Bewegungen vermitteln, um Attitüden im Medium Bild fixieren zu können. Das Mannequin wird – so lässt sich in der Bildunterschrift lesen – von den Malern nicht nur als Bild betrachtet, sondern plastisch und dreidimensional auf Basis eines Kugelstabmechanismus rekonstruiert; Gelenke baut man mit Kugeln, Knochen mit Stäben aus Kupfer und Eisen nach. Die Basiskonstruktion folgt den anatomisch-mechanischen Prinzipien und Erkenntnissen der Zeit: Dies zeigt sich im Prinzip der Kugelgelenke und -pfannen wie in der Thematisierung von Scharniergelenken. Der Kunstkörper ist instrumentell-maschinell und erscheinungsorientiert. Felle und Stoffe schließlich verbergen, verhüllen das Mechanische und anthropomorphisieren und ästhetisieren das Modell.

---

[271] Dessein, Planche VII., *Encyclopédie* (Page 20:21:8).



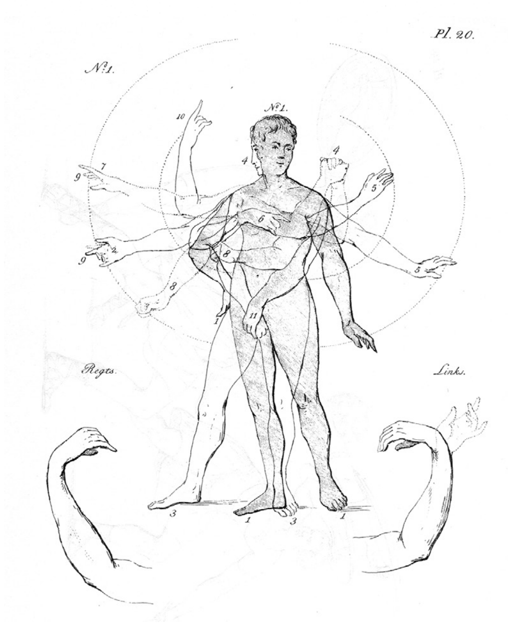


Abb. 5: Jelgerhuis, Johannes R.: *Theoretische lessen over de gesticulatie en mimiek*. Amsterdam: Haakert, 1970, Plate 15.
Abb. 6: Jelgerhuis, Johannes R.: *Theoretische lessen over de gesticulatie en mimiek*. Amsterdam: Haakert, 1970, Plate 20.

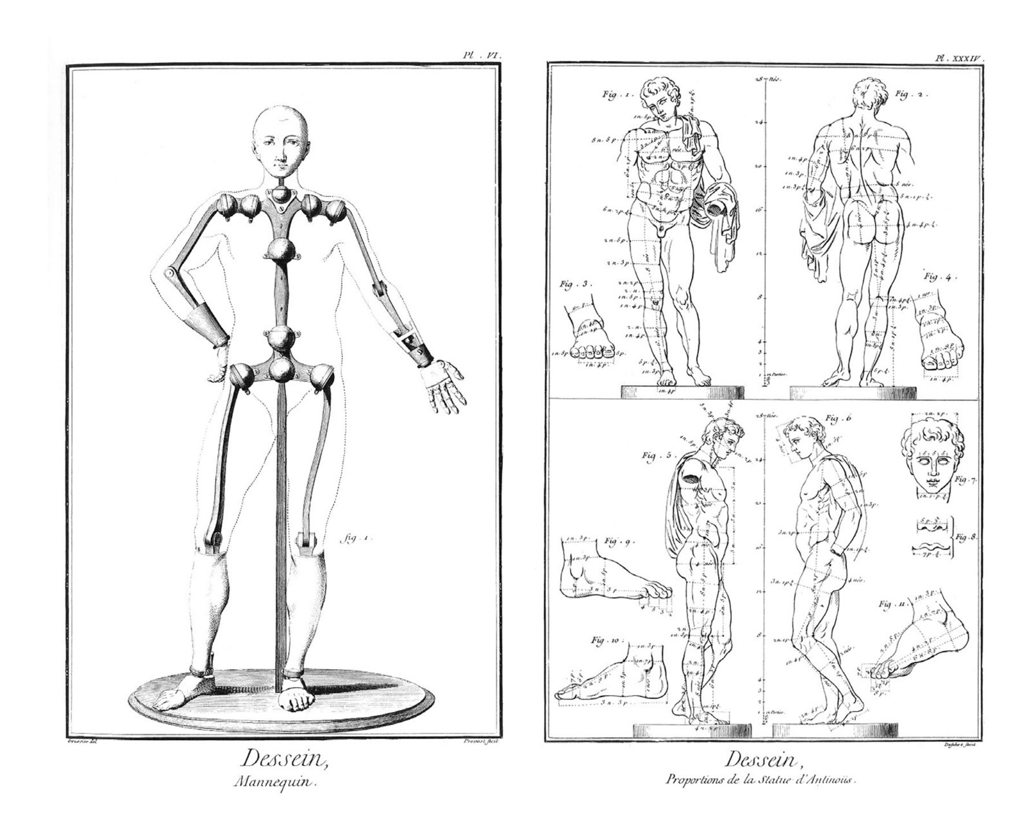


Abb. 7: Dessein, Planche VII., *Encylopédie*
(Page 20:21:8).

Abb. 8: Dessein, Planche XXXIV., *Encylopédie* (Page 20:21:12).

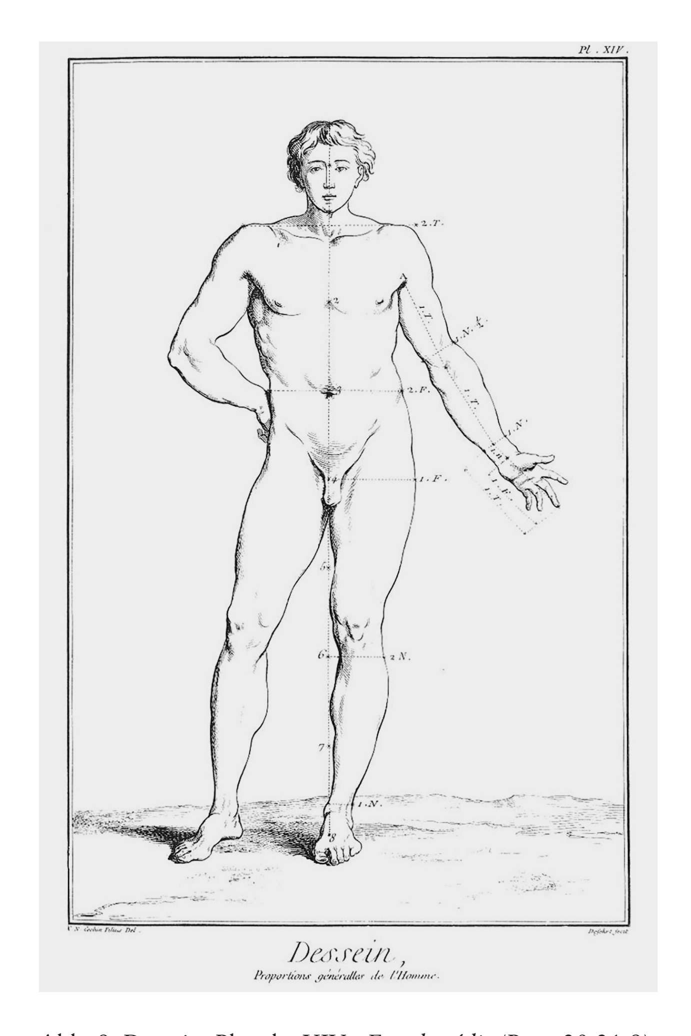


Abb. 9: Dessein, Planche XIV., *Encylopédie* (Page 20:21:9).

Folgende Körperteile werden in den Anleitungen benannt: Kopf, Hals, Schlüsselbein, Schulterblätter, Rückgrat, Rückenwirbel, Oberarm, Unterarm, Hand, Hüfte, Bein, Oberschenkel, Kniescheiben und Füße. Die Bereiche um Schlüsselbein-Schulterblätter und Hüften werden – verbunden durch das Rückgrat – zu symmetrisch konzipierten Bewegungszentren, wobei man dem Becken die wichtige Funktion der Stütze („support“) zuspricht. Die Wirbelsäule bleibt in diesem Körperkonzept statisch, Attitüden können durch Variationen in der Haltung des Oberkörpers, der Arme und des Kopfes wie auch Beinbewegungen (und hier bekommen die Knie besondere Aufmerksamkeit) hergestellt werden. Der Bewegungsradius der Arme und Beine erweitert sich durch die Einbeziehung von Schultern und Hüften.[272] Im Bild des Modells manifestiert sich das Wissen um die Beweglichkeit von Gelenken, die auch für die Modellierung des Ausdruckskörpers im Tanz von Bedeutung ist.

Die Tafel XXXIV der *Encyclopédie* mit dem Titel „Proportions de la statue d'Antinoüs“ zeigt den Versuch der Vermessung von antiken Skulpturen.[273] [Abb. 8] Die Taxonomie, ein letztlich in der Malerei unsichtbares Ordnungssystem, stößt bei den Ausdruckskörpern der Antike an ihre Grenzen. Im Vergleich bleibt der exemplarische Körper des 18. Jahrhunderts noch mit vertikalen und horizontalen Linien vermessbar [Abb. 9] und wird auf Basis des anatomischen Wissens konstruiert. Die Vertikale durchquert acht definierte Punkte im Körper; die Arme werden bis zu den Fingern noch extra bestimmt.

> „L'homme doit avoir dans l'âge viril huit *têtes* de hauteur, depuis le sommet jusqu'au-dessous de la plante des piés, une du sommet au-dessous du menton, une du menton au creux de l'estomac, une de-là au nombril, une du nombril aux parties génitales, & une des parties génitales jusques un peu au-dessus du genouil, une du dessus du genouil au dessous de la

---

272 „Oberkörper-, Arm- und Kopfbewegungen werden aktiviert; die Arme bewegen sich in Diagonalen und Schrägen; das Becken wird zum Bewegungszentrum; der aufrechte Stand wird variiert; das Knien und bestimmte Positionen auf dem Boden kommen hinzu; der Bewegungsradius wird größer, vielfältiger; proximale Gelenke wir die Schultern oder Hüften werden in die Bewegung miteinbezogen; die Arme überkreuzen die Körpermitte; einzelne Körperteile berühren einander.“ Jeschke, Claudia: Körperkonzepte des Barock. Inszenierungen des Körpers und durch den Körper. In: Dahms, Sibylle; Schroedter, Stephanie (Hg.): *Tanz und Bewegung in der barocken Oper*. Innsbruck: Studien Verlag,1996, 85–105, hier 104.

273 Dessein, Planche XXXIV., *Encyclopédie* (Page 20:21:12).

> rotule, une de-là au bas des jemeaux, & une du dessous des jemeaux sous la plante des piés.“[274]

Die Encyclopédie versucht die antiken Skulpturen auf ähnliche Weise zu vermessen, doch diese verlassen durch ihre expressiven Attitüden die statische Form. Und so treten leicht gebogene oder schräge (Vermess-)Linien in Erscheinung. Das Taxonomische und das Expressive treffen im Vor-Bild der Antike aufeinander, das – so scheint es – nicht mit den tradierten Schablonen übereinstimmt. Es beginnt sich ein neues Wahrnehmungsmodell des Körpers über die Antikenreferenz herauszubilden, das die Grundformeln erschüttert: Nicht nur Mimesis und Fiktion treten in ein neues Verhältnis zueinander,[275] auch bedingt die Inszenierung von antikisierter Natürlichkeit ein höchst artifizielles Kunstverständnis. Die Konstruktion von Körperlichkeit vereint das Wissen über Anatomie, den anatomischen Blick, mit der Kunstästhetik der Zeit. Der Tänzer als Maschine erfährt eine Verlebendigung über das antike Muster, das in der Rezeption den Körper als vollkommenstes Bild und Maß des Universums definiert. Das Bildprogramm der Antike wird aufgerufen, um letztlich über die Segmentierung des Körpers und die Koordination seiner einzelnen Teile eine ganzheitliche tragische Figur in Erscheinung treten zu lassen.

II: AUSDRUCKSGESTE

Die Diskursivierung der Geste im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts bezieht sich auf eine Form und geht gleichzeitig durch sie hindurch. Sie ist subjektiv und bleibt trotz ihrer prä-linguistischen Verortung (als Ursprung der Sprache wie so eindrucksvoll bei Rousseau und Condillac ausformuliert) doch dekodierbar. In der Encyclopédie perspektiviert Cahusac die Geste als „äußere Bewegung des Körpers und des Gesichts, als eine der ersten gefühlsmäßigen Ausdrucksmöglichkeiten, die dem Menschen von der Natur gegeben wurden.“[276] Und diese expressiven Gesten des Körpers und des Gesichts werden bei Gesang („Chant“), der Stimme („Voix“), dem Tanz („Danse“) und der Deklamation

---

[274] Dessein, Planche XIV., *Encyclopédie* (Page 20:21:9).

[275] Vgl. Neumann, Pygmalion, 14.

[276] „Geste, s. m. mouvement extérieur du corps & du visage; une des premieres expressions du sentiment données à l’homme par la nature.“ Geste, *Encyclopédie* (Page 7:651).

(„Déclamation“) sichtbar. Cahusac betont die anthropologische Funktion der Geste als primäres Mittel des Ausdrucks, als „primitive“ Sprache des Universums, die allgemein und universell verständlich ist und – so könnte man hier weiterdenken – die Basis für eine soziale Kommunikation und Interaktion durch den Körper und mit dem Körper ist. Gleichzeitig erfährt sie im Tanzkontext eine dramaturgische, das heißt vor allem bildnerisch-performative Vermittlungsfunktion von Gefühlen, und eine Ästhetisierung, die Grazie und Schönheit favorisiert.

Abbé Dubos' *Réflexions critiques sur la poësie et sur la peinture* (1770) ist ein Standardwerk für den Gestendiskurs, der sich vor allem in Rekurs auf die Antike herausbildet und in dem der Tanz als Kunst der Gesten definiert wird. Dubos unterscheidet in seiner Differenzierung von Gesten, die nicht nur das Theater, sondern auch das öffentliche Leben betrifft, zwischen natürlichen Gesten („gestes naturels“) und künstlichen Gesten („gestes artificiels“), die er später auch als instituierte Geste („gestes d'institution“) bezeichnet.[277] Wesentlich scheint, dass Dubos die tänzerische Geste der Antike vor allem als diskursiv und zeichenhaft charakterisiert, sie also nicht durch ihre graziöse Erscheinungsqualität wie im zeitgenössischen Theatertanz bestimmt.

> „Le lecteur voit déja par le que j'ai dit touchant cet art, que les gestes, dont il enseignoit la signification & l'usage, n'étoient pas ainsi que ceux de nos danseurs le sont ordinairement; des attitudes & des mouvemens qui ne servissent que pour la bonne grace. Les gestes de la danse antique devoient dire, ils devoient signifier quelque chose. Ils devoient, pour user de cette expression, être un discours suivi.“[278]

Es ist die eindeutige Aussage der (künstlichen) Geste im öffentlichen Raum und in der Kunst, die Dubos besonders betont. Wie die Modellierung konkret aussieht, wird allerdings nicht verhandelt. Im Vergleich dazu schreibt er den natürlichen Gesten eine gewisse Unbestimmbarkeit zu („signification toujours imparfaite, & même équivoque le plus souvent“), die durch Affizierung hervorgerufen werden kann und nicht mit den Worten korrespondieren muss.[279] Die künstlichen Gesten sind vom Menschen gestaltet und haben keine Allgemeingültigkeit. Das heißt, dass sie nur durch spezifische Techniken erlernbar und dekodierbar sind.

---

[277] Dubos, Jean Baptiste: *Réflexions critiques sur la poësie et sur la peinture*. Bd. 3. Paris: Pissot, 1770, 339.

[278] Dubos, *Réflexions critiques*, Bd. 3, 233–234.

[279] Vgl. Dubos, *Réflexions critiques*, Bd. 3, 240.

Dubos diskursiviert Tanz als Kunst der Geste in seiner kritischen Antikenrezeption auf folgende Weise: Primär soll über die Geste im Theater eine bestimmte Emotion vermittelbar werden. Ja, man könnte sagen, dass hier der Ausgangspunkt für die Fiktion und die Illusion in der Theoretisierung von Tanz zu lokalisieren ist. Auch wird jedem Genre (Tragödie, Komödie, Satyrspiel) eine bestimmte Gesten-Technik zugeordnet: „La premiere méthode enseignoit Emélie, ou le geste propre à la déclamation tragique."[280]

Den Gestendiskurs in der Tanztheorie des 18. Jahrhunderts bestimmt in hohem Maße die Rezeption von Louis de Cahusacs Schriften – hier sind vor allem seine Artikel in der *Encyclopédie* und *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse* zu nennen. Gemäß dem Artikel *Danse* können Gefühle durch Bewegungen des Körpers ausgedrückt werden und rufen gleichzeitig verschiedene Eindrücke beim Betrachter hervor. Im Diskurs über die Geste werden körperliches Zeigen, Imaginieren und Empfinden verknüpft, doch es kommt zu keiner spezifischeren Beschreibung des Gestenrepertoires. Cahusac definiert im *Traité* wie Dubos den Tanz als Kunst der Gesten („l'Art des Gestes") und betont das Verhältnis von Affektion und Geste: „Les différentes affections de l'âme sont donc d'origine des gestes, & la Danse qui en est composées, est par conséquent l'Art de les faire avec grace & mesure relativement aux affections qu'ils doivent exprimer."[281] Man greift Dubos' eher philosophisch-ästhetisierende Diskursivierung auf, doch deutlich um den Aspekt der Theatralität und Theatralisierung von Tanz erweitert.[282] Die Affizierung der Seele wird unmittelbarer mit der gestischen Aktion in Verbindung gebracht. Der inszenatorische Effekt, die Wirkung wie auch die Imitation sind Themen, die von Cahusac explizit für Tanz als Kunst und als Kunst der Gesten diskutiert werden. Die Geburt des Theaters in der Antike verbindet sich mit animierten Bildern („tableaux animés") und einem Spiel der Emotionen („jeu des passions") basierend auf dem Prinzip der Nachahmung („l'imitation

---

280 Dubos, *Réflexions critiques*, Bd. 3, 157.

281 Cahusac, Louis de: *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*. Bd. 1. La Haye: Jean Neaulme, 1754, 17.

282 Cahusacs Entwurf von Tanzgeschichtsschreibung könnte als theatral bezeichnet werden. Vgl. dazu auch Schroedter, Stephanie: *Vom „Affect" zur „Action". Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004, 163.

fut leur objet principal") mittels Gesten.[283] Der einfache Tanz in der Antike wird als lebhafte Abfolge von Bildern definiert („une suite animée des plus grandes Tableaux").[284] Der zusammengesetzte Theatertanz („danse composée") zeichnet sich darüber hinaus durch die Herausbildung und Gestaltung von narrativer, theatraler Aktion aus.[285] Die Theatralisierung der Geste sprengt in Cahusacs Tanzgeschichtsschreibung mittels Antikenrezeptionen – hier bezieht er sich vor allem auf Philippe Quinaults Vorlagen – den Rahmen der repräsentativen Bildhaftigkeit über die Kategorie der Aktion. Die Geste ist es, die für die konstruierte, inszenierte Danse en Action bestimmend wird und auch das Wundersame („le merveilleux") in Erscheinung zu bringen vermag.[286]

> „La Danse la plus composée, les miracles de la peinture, les prodiges de la méchanique, l'harmonie, la perspective, l'optique, tout ce qui, en un mot, pouvoit concourir à rendre sensibles aux yeux & à l'oreille les prestiges des Arts, & les charmes de la nature entroit raisonnablement dans un pareil plan, & en devenoit un accessoire nécessaire."[287]

Es wird deutlich, dass bei Cahusac der (antike) Theatertanz vermehrt in Hinblick auf seine Spektakularität historisiert und gleichzeitig die zeitgenössische Tanztheaterpraxis über die Malerei, die Fortschritte im Mechanischen, die Harmonie (in der Figuration), die Perspektive, die Optik verortet und theoretisiert werden kann. Der Widerspruch von „Wunderbarem" und „Wahrscheinlichem", von wirkungsorientierter Theaterpraxis, die Illusionen entstehen lassen möchte, und aufklärerischem Diskurs bleibt in der Historiographie Cahusacs wie Noverres zwischen den Zeilen lesbar. Das Wunderbare („Le Merveilleux") öffnet aber nicht nur (intellektuell-referentielle) Räume des Fiktiven, sondern verbindet sich mit der Aufwertung der sinnlich-körperlichen Wahrnehmung im Zuge des Sensualismus im 18. Jahrhundert. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verbinden sich spezifische theatrale Tradierungen (Illusionseffekte) im Zuge des anthropologischen Interesses und empirischen Beobachtungen des menschlichen Verhaltens mit „neuen" Wahrnehmungsmodi und Wahrnehmungsmodellen des Sensorischen.

In der Theorie und Ästhetik wird die vormals (vor allem von Descartes philosophierte und schließlich weit rezipierte) getrennte Vorstel-

[283] Vgl. Cahusac, *La Danse ancienne et moderne*, Bd. 1, 123.

[284] Vgl. Cahusac, *La Danse ancienne et moderne*, Bd. 3, 117.

[285] Vgl. Cahusac, *La Danse ancienne et moderne*, Bd. 3, 117.

[286] Vgl. Cahusac, *La Danse ancienne et moderne*, Bd. 3, 64.

[287] Cahusac, *La Danse ancienne et moderne*, Bd. 3, 66.

lung von Körpermaschine und Seele dynamisiert: „Die Vorstellung von der „Natürlichkeit“ erfasst diese als „Körperwahrheit“ […]. Diderot, Lessing, Sulzer, Engel, Herder oder Schiller interessieren sich für die Ausdrucks- und Wahrnehmungsmöglichkeiten des „natürlichen“ Körpers, weil sie zur Überzeugung gekommen sind, dass sich daran die Zustände der Seele unmittelbar abbilden respektive ablesen ließen.“[288] Die Eloquenz des Körpers (eloquentia corporis) wird zum Topos der ästhetischen Diskurse, zum Schlüsselbegriff der Anthropologie und der Künste; „es entsteht dabei die paradoxe Situation, dass die auf der Weltbühne öffentlich geschmähte Künstlichkeit auf dem Theater eingesetzt wird, um dort für das allgemein geforderte Ideal der Aufrichtigkeit und Natürlichkeit mit artifiziellen Mitteln zu werben“.[289] Dieses Paradoxon prägt auch den Tanzdiskurs. Ein Instrumentarium zur spezifischen Modellierung von Ausdrucksbewegungen ist noch ausständig. Die Theoretisierungsversuche orientieren sich an der Erscheinungsform der Gesten, an ihrer bildlich-performativen wie rezeptiven Qualität. Das spiegelt sich auch in der diskursiven Idealisierung der (antiken) Pantomimen, die die Präferenz des späteren 18. Jahrhunderts für die Individualisierung des Tänzers per se und die besondere Aufmerksamkeit für Illusion in der Kunstform Tanz zeigt.

Außerdem durchdringt das Konzept der Sensibilité die Künste und ihre Diskurse im 18. Jahrhundert. Die ganzheitliche Sicht auf den Körper und die philosophische wie künstlerische (Neu-)Konzeption des Körpers als organisches Sensorium, als „*fühlbar* gewordene Seele“ (Johann Gottfried Herder), die mit der Idee des gleichzeitigen Seins und Werdens einhergeht, führt zu einer Öffnung des Blicks auf das komplexe Zusammenspiel von „Äußerlichem“ und „Innerem“.[290] Im Tanz und Theater wird die sympathetische Identifikation mit dem Charakter der Rolle zunehmend wichtiger. Die theatrale Verwandlung passiert über den Ausdruck von Gefühlen („expression des passions“) im Körper, die sich als Ausdrucksbewegungen und -gesten manifestieren und den Zuschauer zu Tränen rühren sollen. Wieder erweist sich

---

[288] Thurner, Christina: *Beredte Körper – bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten*. Bielefeld: transcript, 2009, 99–100.

[289] Košenina, *Anthropologie und Schauspielkunst*, 17.

[290] Vgl. Eilert, Heide: „ …allein durch die stumme Sprache der Gebärden“. Erscheinungsformen der Pantomime im 18. Jahrhundert. In: Fischer-Lichte, Erika; Schönert, Jörg (Hg.): *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache.* Göttingen: Wallstein, 1999, 339–360, hier 356.

in der Tanzhistoriographie des 18. Jahrhunderts die antike Pantomime als Vorbild für Darstellung und Wirkung: „Pylade, dans toutes ses tragédies, arrachait les larmes aux spectateurs les moins sensibles“.[291]

Eine wichtige Quelle zur Techné der Geste im 18. Jahrhunderts ist die Abhandlung Chironomia or a Treatise on Rhetorical Delivery des englischen Paters Gilbert Austin (London, 1806). Das Instruktionsbuch für Schüler fokussiert einen weitgehend vernachlässigten Aspekt der Rhetorik, nämlich die Ausführung von Gesten:

> „Although the ancient writers left various and complete systems rhetoric, as far as relates to the four first divisions, viz. invention, disposition, elocution (that is, choice of language), and memory; […] yet it is a fact, that we do not possess from the ancients, nor yet from the labours of our own countrymen, any sufficiently detailed and precise percepts for the *fifth* division of the art of rhetoric, namely, *rhetorical delivery*, called by the ancients *actio* and *pronunciation*.“[292]

Austin definiert – in Referenz zu Cicero – actio als eine Sprache des Körpers wie als körperliche Beredsamkeit.[293] Sein Modell und System basiert auf der Spezifizierung der antiken Rhetorik in Hinblick auf die Modellierung von Gesten.[294] Austins Definition von Geste betont den Ausführungsaspekt wie auch eine Körperteilung: „Under gesture is comprehended the action and the position of all the parts of the body; of the head, the shoulders, the body or trunk; of the arms, hands, and fingers; of the lower limbs, and of the feet.“[295]

Der Ausführungs- und Aufführungsaspekt steht im Vordergrund seiner Überlegungen, wobei die Artifizialität der Geste höher gewertet wird als ihr „natürlicher“ Einsatz. Austin etabliert einen Unterschied zwischen Theatergesten zur Darstellung von fiktiven Figuren und Gesten im öffentlichen Kontext (wie bei Predigten etc.) und lehnt gleichzeitig eine Individualisierung ab.[296] Einem Schlüsselwort des 18. Jahr-

---

[291] Cahusac, *La Danse ancienne et moderne*, Bd. 3, 108.

[292] Austin, Gilbert: *Chironomia or a Treatise on Rhetorical Delivery*. Hg. von Mary Margret Robb und Lester Thonssen. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1966, IX.

[293] Vgl. Austin, *Chironomia*, 1.

[294] In langen Passagen zitiert Austin Cicero, Quintilian, Aristoteles und stellt sich als profunden und belesenen Kenner der Antike wie der Rhetoriklehre seiner Zeit dar. Seine Antikenrezeption ist fast ausschließlich hermeneutisch.

[295] Austin, *Chironomia*, 133.

[296] Vgl. Austin, *Chironomia*, 5.

hunderts, der Haltung („countenance“), wird in der *Chironomia* ein ganzes Kapitel gewidmet, die bei Austin eng mit Gesicht, besonders dem Blick und dem Ausdruck von Gefühlen verbunden wird und deren unmittelbarste Verbindung der Tränenfluss darstellt: „To the eyes, among their other powerful expression, belongs the affecting effusion of tears“.[297]

Das Besondere an *Chironomia* ist der Versuch einer Gestennotation. Im Kapitel „Of Notation of Gesture“ entfaltet Austin theoretische und praktische Überlegungen zu einem System, in dem er sich auf die Schriften und Ideen von Engel, Lessing und Hoghart bezieht und die Notation in Nähe zur Musik ansiedelt. In der Antike existierte zwar ein generelles Gestensystem – so Austin –, doch davon sind nur noch die verschiedenen Unterscheidungen namentlich durch Athenaeus überliefert: „Cordax“ für das Komische, „Eumelia“ für das Tragische und „Sicinnis“ für das Groteske.[298]

> „[…] so the notation of gesture record the beautiful, the dignified, the graceful or expressive actions of the body, by which the emotions of the mind are manifested on great and interesting occasions, and which themselves are no less transitory. And these gestures are not merely transitory, but they are also important.“[299]

Die Notation von Gesten hat bei Austin die Funktion der Dokumentation von „schönen“, „würdevollen“, „graziösen“ oder „ausdrucksstarken“ Aktionen des Körpers, das heißt, sein System basiert auf einer ästhetischen (Be-)Wertung und Selektion. Im Vergleich mit der zahlreich beschriebenen und analysierten Haltung des Körpers („countenance“) wurde die Geste seiner Meinung nach vernachlässigt. Und Austin möchte mit seinem Notationssystem der Nachwelt eine „Wahrheit“ in der Ausführung der Geste vermitteln, die den Grad der Fiktionalität reduziert und ein „identisches“ Bild überliefert.[300] In der Konzeption und Konstruktion des Körpers, den Austin ganzheitlich sieht und gleichzeitig in sieben Teile (Kopf, Schultern, Torso, Arme, Hände und Finger, Schenkel und Knie, Füße) segmentiert, geht Austin von unten nach oben vor, das heißt von den Positionen und Bewegungen der Füße und Unter-

---

[297] Austin, *Chironomia*, 107.

[298] Vgl. Austin, *Chironomia*, 272, Fußnote 5.

[299] Austin, *Chironomia*, 276.

[300] Vgl. Austin, *Chironomia*, 286.

schenkel ausgehend, da nach seiner Vorstellung nur durch deren Stabilität Grazie und Würde erzeugt werden kann.

> „The body must then be supported, if grace be consulted, on either limb, like the Apollo, the Antonius, or other beautiful and well executed statues. The foot, which at any instant sustains the principal weight, must be so placed, that a perpendicular line let fall from the hole of the neck shall pass through the heel of that foot. Of course the centre of gravity of the body is for all time in that line, whilst the other foot assists merely for the purpose of keeping the body balanced in this position, and preventing it from tottering."[301]

Austin bringt die Ausrichtung der Pose an der Vertikale mit der Übertragung von Gewicht in Verbindung. Wesentlich dabei ist, dass das Zentrum der Schwerkraft an der Lotlinie ausgerichtet bleibt. Im Unterschied zu Franciscus Lang wird in Chironomia der Einsatz von muskulärer Energie im Umgang mit Körperschwere thematisiert. Hauptsächlich tragen in Austins Körper- und Bewegungskonzept[302] (noch) die Füße die Last der Körperschwere. Wesentlich für die Dramatisierung der Geste und deren fiktionale Qualität ist das Konzept der Sphäre. Die menschliche Figur wird zwar (noch) in einem Raum platziert, gleichzeitig gestaltet sie den Raum durch ihre Haltungen und Bewegungen mit.

> „Austin's sphere defines a dramatic space. […] The shifting of body weight within the sphere carries dramatic implications. […] Austin's definition of *attitude* is the same as that is used in acting and dancing dictionaries of the period. […] Gesture has a complex relationship to *attitude*. […] The duration of declamatory gesture can be related to dance steps."[303]

Schulter- und Brustbereich sind zentral, von hier aus beginnt die Modellierung der Gesten und dorthin wird die Blickrichtung des Betrachters fokussiert.

> „The human figure being supposed to be so placed within this sphere, that the centre of the breast shall coincide with its centre, and that the diameter of the horizontal circle perpendicular to a radius drawn to the projecting point, shall pass through the shoulders, the position and motions of the

301 Austin, *Chironomia*, 297.

302 Vgl. zu den tanzrelevanten Aspekten der Gestentheorie und -notation in *Chironomia* Turocy, Catherine: Reflections on Gilbert Austin's Chironomia and Dance Conventions of the Eighteenth Century. In: Tomko, Linda J. (Hg.): *Reflecting our Past. Reflecting our Future. Proceedings*. Society of Dance History Scholars. Riverside: University of California Press, 1997, 311–321.

303 Turocy, Reflections on Gilbert Austin's Chironomia, 312.

arms are referred to, and determined by these circles and their intersections. It must be observed that the eye of the spectator, or on the stage among the interlocutors, is always supposed to be in the plane of the right circle (Z f R), and nearly in the point.“[304]

Austins Notationsschema basiert auf der Idee der Aktion („actio“). Er verschriftet die Gesten mittels Anfangsbuchstaben und exemplifiziert bestimmte Positionen im Bild. Die Buchstabenkürzel bezeichnet er als „symbolic letters“,[305] die Sprache und Bewegung in einem Zeichen verdichten und dadurch Gesten lesbar machen. Die komplexesten sind die theatralen Gesten, in denen verschiedene Aspekte kombiniert werden.[306] Austin legt dafür vier Kategorien fest, die durch drei Angaben zur räumlichen Ausrichtung wie auch den Energieaufwand bestimmt sind:

„The first letter relates to the position of the hand.
The second to the elevation of the arm.
The third to the transverse situation of the arm.
The fourth to the motion or force of the gesture.“[307]

Ausdifferenziert wird auch die räumliche Ausrichtung. Für die Hebung der Arme gibt Austin fünf Möglichkeiten an: nach unten, horizontal, erhoben, im Zenit und andere. Die transversale Ausrichtung kann quer, vorwärts, geneigt, erweitert oder rückwärts sein. [Abb. 10] Für die Richtung der Bewegung gibt es die Kategorien aufwärts und abwärts, links und rechts, vorwärts und rückwärts wie kreisend. Den Energie- und Kraftaufwand teilt Austin in höchste, gespannte oder gemäßigte Kraft ein. Unspezifisch bleibt, auf welche Art und Weise die Bewegung ausgeführt werden soll. Austin listet adjektivische Zuschreibungen ohne nähere Angaben wie: „noting, projecting or pushing, waving, flourish, sweep, beckoning, repressing, advancing, springing, striking, pressing, recoiling, shaking, throwing, clinching, collecting.“[308] Hier stellt sich die Frage, ob ein performativer Spielraum für den Akteur offen gelassen wird oder man die Tradierungen und Kodifizierungen des 18. Jahrhunderts voraussetzt. In der Diskursivierung der theatralen Geste werden

---

304 Austin, *Chironomia*, 310.

305 Vgl. Austin, *Chironomia*, 369.

306 Austin unterscheidet in seiner Notation sowohl zwischen links und rechts, wie er auch den Übergang zwischen zwei Gesten markiert beziehungsweise alternierende Gesten kennzeichnet.

307 Austin, *Chironomia*, 360.

308 Austin, *Chironomia*, 364.

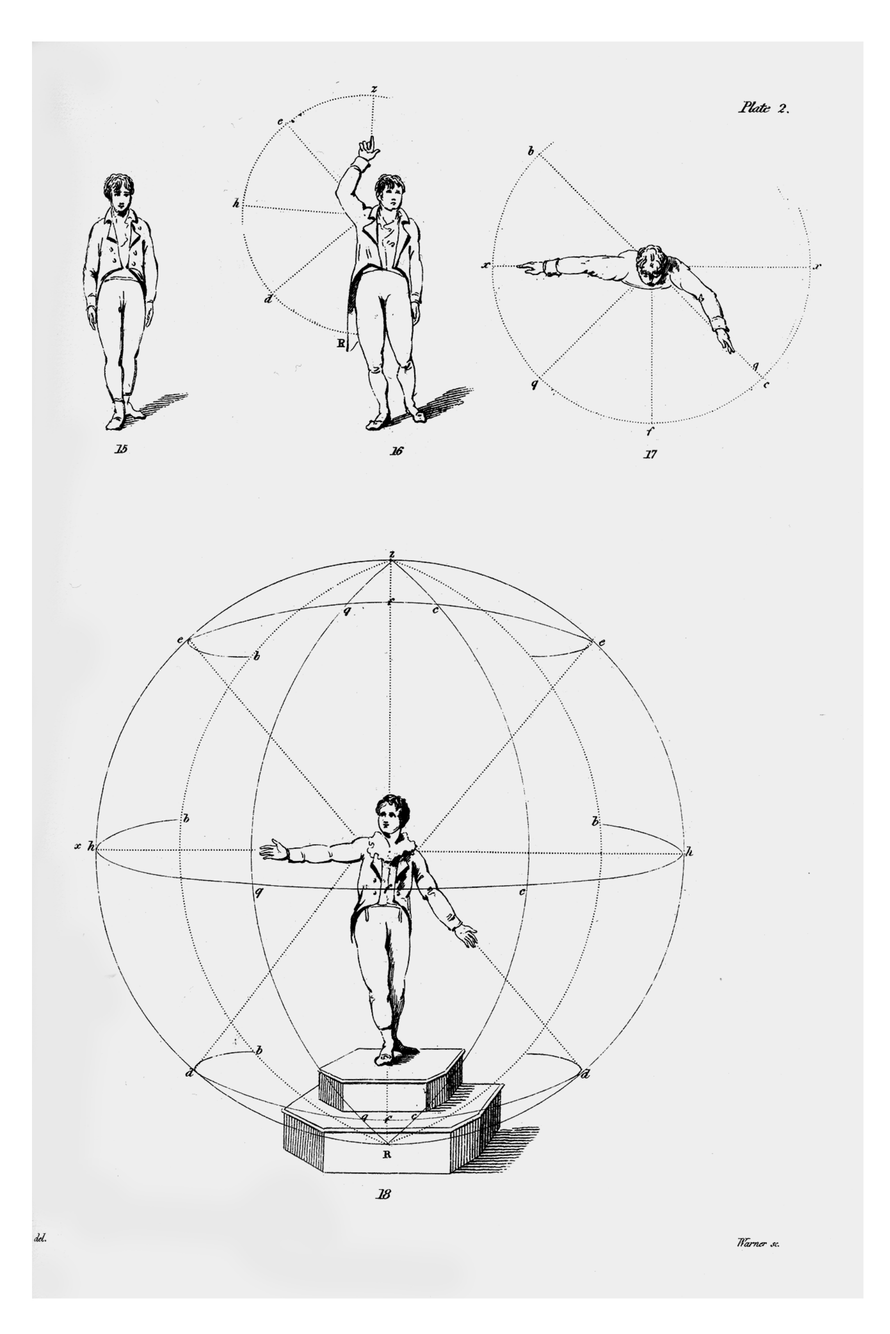


Abb. 10: Austin, Gilbert: *Chironomia or a Treatise on Rhetorical Delivery*. Hg. von Mary Margret Robb und Lester Thonssen. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1966, Plate 2.

mehr oder weniger ausführlich die Art und Weise ihrer Durchführung, die Zeichenhaftigkeit, ihre (energetische) Qualität wie auch ihr Stil verhandelt.[309]

Austins Gestennotate beinhalten auch Angaben zur Zeitlichkeit. Tanzschritte und Gesten beziehen sich relational aufeinander. Der Ablauf ist festgelegt: Zuerst wird die Geste (Veränderung des Blicks und der Haltung, gefolgt von Kopf, Armen und Körper) ausgeführt, kurz darauf folgen die Tanzschritte. Bei Schritten ist die Verlagerung der Körperschwere, die Gewichtsübertragung von einem Bein auf das andere, in den Bildtafeln dokumentiert.

> „The positions of the feet and the steps are marked below the line, and under the word they should take place. This should generally be a short time after the gesture of the hands and arms, except in vehement passion, where they all seem to move together. The order in succession of gestures of the different parts is, first, the eyes and countenance, second, the head, hand, and body, and last the feet."[310]

In dieser ersten Systematisierung zeigt sich, dass die Geste bei Austin durch drei Faktoren bestimmt ist: erstens durch ihre räumliche Ausrichtung, zweitens durch eine bestimmbare Zeitlichkeit in der Ausführung und drittens durch ihre emotionale Qualität.[311] Außerdem betont Austin die Wichtigkeit des Energieaufwandes in der Ausführung, die in unmittelbaren Zusammenhang mit dem körperlichen Ausdruck von Gefühlen gestellt wird: „This action is termed the stroke of the gesture; and should be marked by different degrees of force according to the energy of the sentiment expressed."[312]

Austin erstellt ein Repertoire für signifikante Gesten des 18. Jahrhunderts, das wie folgt lautet: „Appealing, attention, veneration, listening, lamentation, deprecation, pride, shame, aversion, commanding, admiration, horror, grief, fear, encouraging, and many others at pleasure".[313] Bei der Verkörperung der leidenschaftlichen Gefühle kommt es zu einer Auflösung der sukzessiven Ordnung, es wird der ganze Körper in Bewegung versetzt. Ein wichtiger Aspekt sind die Mus-

---

309 Vgl. Austin, *Chironomia*, 388–389.

310 Austin, *Chironomia*, 362.

311 Während die ersten beiden durch symbolische Zeichen notierbar sind, wird letzteres durch Metaphern und die Visualisierung in den Bildtafeln re-konstruierbar.

312 Austin, *Chironomia*, 377.

313 Austin, *Chironomia*, 365.

keln und Nerven, die wesentlich für die Verkörperung von Gefühlen werden und eine Verbindung von Motorik und Ästhetik herstellen.

> „Pride braces the nerves and muscles, and valor in a higher degree. Submission relaxes them, and fear relaxes them still more. If the nerves and muscles assume the degree of tension suited to any passion, the mind will sympathize with the bodily action. And if the mind is affected by a particular passion either involuntary or by choice, as when actors endeavour to conceive it strongly; the muscular action and nervous sensibility excite to the expression of gesture: such is the effect of their mutual sympathy. Hence strong feelings seldom fail to shrew themselves in gesture, unless some stronger feelings operate to suppress them, as fear or a sense of decorum, and hence fine or forcible gestures without a correspondent elevation or energy of feeling are most incongruous."[314]

Da das Tragische starke Gefühle voraussetzt, wird der Körper bei dessen Ausdruck dynamisiert und energetisiert. Die Idee der würdevollen Ruhe in der Darstellung des Tragischen wie die theatrale Genrekonzeption des frühen 18. Jahrhunderts treten in Widerspruch mit der Verkörperung von starken Gefühlsregungen, bei denen Nerven und Muskeln aktiviert werden. Einerseits ist die Grazie des Körpers durch eine Form bestimmt, die sich auf die antiken Statuen von Apollo und Antonius bezieht: „The body is generally presented a little obliquely, and one hand is usually advanced before the other and elevated differently."[315] Andererseits dynamisiert die Verkörperung von Leidenschaften und die damit einhergehende Aktivierung des ganzen (Bewegungs-)Körpers tradierte Vorstellungen.

> „It will be observed that in the more vehement passions of whatsoever kind, the corresponding hand and foot advance together. Those passions which incline us to advance towards their object, as love, desire, anger; or revenge, naturally cause the corresponding hand and foot to advance together with the head and body; for thus the nearest approach is made to the object. And when passions of contrary nature, as aversion and terror, affect the man, still the corresponding leg and arm are advanced, as if the better to guard the body and head which are thrown back. In such cases it would produce unnatural distortion to advance the contrary or alternate hand and foot."[316]

---

[314] Austin, *Chironomia*, 294.

[315] Austin, *Chironomia*, 388.

[316] Austin, *Chironomia*, 406.

In Austins Gestentheorie zeigt sich, dass die in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts präsente unmittelbare Verbindung von würdevoller Grazie und Tragik durch den Ausdruckskörper in actu gesprengt wird. Pathosgesten vermögen den rhetorischen Kanon in Frage zu stellen. In Hinblick auf sie wird sowohl die Vielfältigkeit wie das „Falsche", das „Andere", das aus der Norm Fallende akzeptiert. Und so können tragische Figuren als sublime Grenzfiguren mit dem Potential der Auslösung einer „Revolution von Gefühlen" in Erscheinung treten.

> „The power of giving not only variety but force occasionally elevating and bestowing, as it were, upon the retired hand all spirit and authority of the gesture. This species of gesture is confined to the highest strain of tragedy. And the effect of such a change, as introduced sometimes by those great tragedians, is altogether astonishing, and causes a revolution of feeling that surprises and awakens in the most extraordinary manner, impressing the idea of uncommon majesty, or rather sublimity of character."[317]

Pathos wird durch seine Unmittelbarkeit und seine affekt- und ereignisgenerierende Qualität mitbestimmt. Austins Theatralisierung der Geste bezieht sich auf das System der kodifizierten Gesten und weist dennoch weit darüber hinaus. Gleichzeitig bleibt die Beschreibung des Erscheinungsbildes von Pathosgesten zum Teil metaphorisch:

> „The flight of the hawk, and the soaring of the eagle, whose motions are powerful and swift, and magnificently sustained, and boldly terminated, present the image of high tragic and epic gesture; which takes place, when the actor is engaged in grand and terrific scenes, or when he recites the sublime poetry of lyric odes."[318]

Und es deutet sich schon der Paradigmenwechsel in der (Re-)Präsentation von Körperlichkeit an, wenn Austin bemerkt, dass die Geste der tragischen Figur letztlich in allen wichtigen Punkten den sozialen Gesten entspricht: „The gesture of the tragedian is in all essential points the same as that of the social circle, and performed by the same organs and instruments; by the voice, the countenance, the limbs, the body, and hand."[319] Die Differenz ist lediglich durch die hohe Kunstfertigkeit in der Ausführung, die damit einhergehende Grazie und Ornamentierung von Bewegungen markiert: „Strip gesture of its graces, and all its superfluous ornamental movement, and it becomes the short and sharp

---

[317] Austin, *Chironomia*, 404, Fig. 121.

[318] Austin, *Chironomia*, 460.

[319] Austin, *Chironomia*, 450.

action of ordinary however earnest dialogue."[320] Laut Austin weist die perfekte (theatrale) Geste folgende Charakteristika auf: Würde, Kühnheit, Energie, Vielfältigkeit, Grazie, Genauigkeit und Präzision.[321] Jede dieser Zuschreibungen wird genauer erläutert, wobei nur für den ersten Aspekt, also die würdevolle Geste, bewegungsanalytische Anweisungen zur Herstellung gegeben werden:

> „Magnificence of gesture. – This consists in the ample space through which the arm and hand are made to move: and it is effected by detaching the upper arm completely from the body, and unfolding the whole oratorical weapon. The center of its motion is the shoulder. In magnificent gesture the action is flowing and unconstrained, the preparations are made in some graceful curve, the transitions are easy and the accompaniments are correct, and in all respects illustrative of the principal action. The motions of the head are free, and the inflexions of the body manly and dignified. The action of the limbs is decided, and a considerable space is traversed with firmness and with force."[322]

Die große Ausweitung der Geste in den Raum, die von der Schulter als Bewegungszentrum ausgeht, wie die gleichmäßige Verteilung von Energie in der Phrasierung sind die Aspekte, die Austin explizit ausführt und über die Würde als Erscheinungsbild manifest wird. Kühnheit in der Ausführung bedeutet, dass unerwartete Positionen und Übergänge in einem gestischen Ablauf integriert werden. Weitere Komponenten sind die Entschlossenheit in der Aktion, die Wahl der jeweils passenden Geste je nach Emotion und Situation, die Einfachheit im Ausdruck und die gezielt eingesetzte Kraft wie die genaue Bestimmung der Dauer.[323] Alle Aspekte zusammengenommen bringen Grazie in Erscheinung und sind besonders bedeutend für den Schauspieler der Tragödie,[324] der diese über körperliches und geistiges Wissen herstellt. Das heißt, dass der Ausführende einer Geste auch über sein Tun reflektiert und ein Wissen über eine spezifische Techné aufrufbar ist. In ihrer (kunst-) ästhetischen Verortung entspricht die Grazie in der Bewegung/Geste der idealen Schönheit in der Malerei.[325] Die Möglichkeit der Regulierung von Energie in der Bewegungsausführung wird in Chironomia wieder-

---

320 Austin, *Chironomia*, 451.
321 Vgl. Austin, *Chironomia*, 453.
322 Austin, *Chironomia*, 453.
323 Vgl. Austin, *Chironomia*, 487.
324 Vgl. Austin, *Chironomia*, 458.
325 Vgl. Austin, *Chironomia*, 505.

holt betont. Die Verkörperung von leidenschaftlichen Gefühlen erfordert höchsten Energieeinsatz.[326] Austin macht konkrete Anweisungen zur Darstellung von Abneigung oder Hass.

> „Fig. 100 Aversion […] is expressed by two gestures, first the hand held vertical is retracted towards the face, the eyes and head are for a moment directed eagerly towards the object, and the feet advance. Fig. 101. Then suddenly the eyes are withdrawn, the head is averted, the feet retire, and the arms are projected out extended against the object, the hands vertical.
> […] Fig. 114. Anxiety is of a different character; it is restless and active, and manifest by the extension of the muscles; the eye is filled with fire, the breathing is quick, the motion is hurried, the head is thrown back, the whole body extended. The sufferer is like a sick man who tosses incessantly, and finds himself uneasy in every situation."[327] [Abb. 11 und Abb. 12]

In der Verkörperung kommt es zu einer motorischen Aktivierung des gesamten Körpers. Es werden sowohl kodifizierte Gesten aufgerufen, wie auch die Atmung und die Aufwendung und Verteilung der muskulären Energie reguliert wird. Manche Gefühle bedingen eine Entspannung der Muskulatur, manche verlangen einen gesteigerten Kraftaufwand. Auch zeigt sich in Austins Beschreibungen die Wichtigkeit von Phrasierung und Tempo in der Darstellung von leidenschaftlichen Gefühlen. Eine Änderung in der performativen Ausführung (beispielsweise mit mehr oder weniger Energie) bedeutet, dass die Geste eine andere Wirkung auf den Betrachter hat. Die Energetisierung und Dynamisierung der Geste korrespondiert mit ihrer höheren Ambivalenz:

> „As however emphatical gestures are liable to ambiguity on account of the various transitions which might be supposed to bring them to their stroke; painters more frequently choose to represent the suspended gestures, which give an idea of action and greater interest to their principal figures."[328]

Zur Inszenierung von tragischen Figuren werden, so kann man aus Austins Bemerkung schließen, emphatische Gesten eingesetzt, die durch ihre Komplexität und ihr Transformationspotential spezifisch für die

---

[326] „And the perfection of gesture in a tragedian will be found to consist more in the skilful management of less shewy action, than in the exhibition of finest attitudes. Attitudes are dangerous to hazard; the whole powers of man must be wrought up to their highest energy." Austin, *Chironomia*, 497.

[327] Austin, *Chironomia*, 493.

[328] Austin, *Chironomia*, 416.

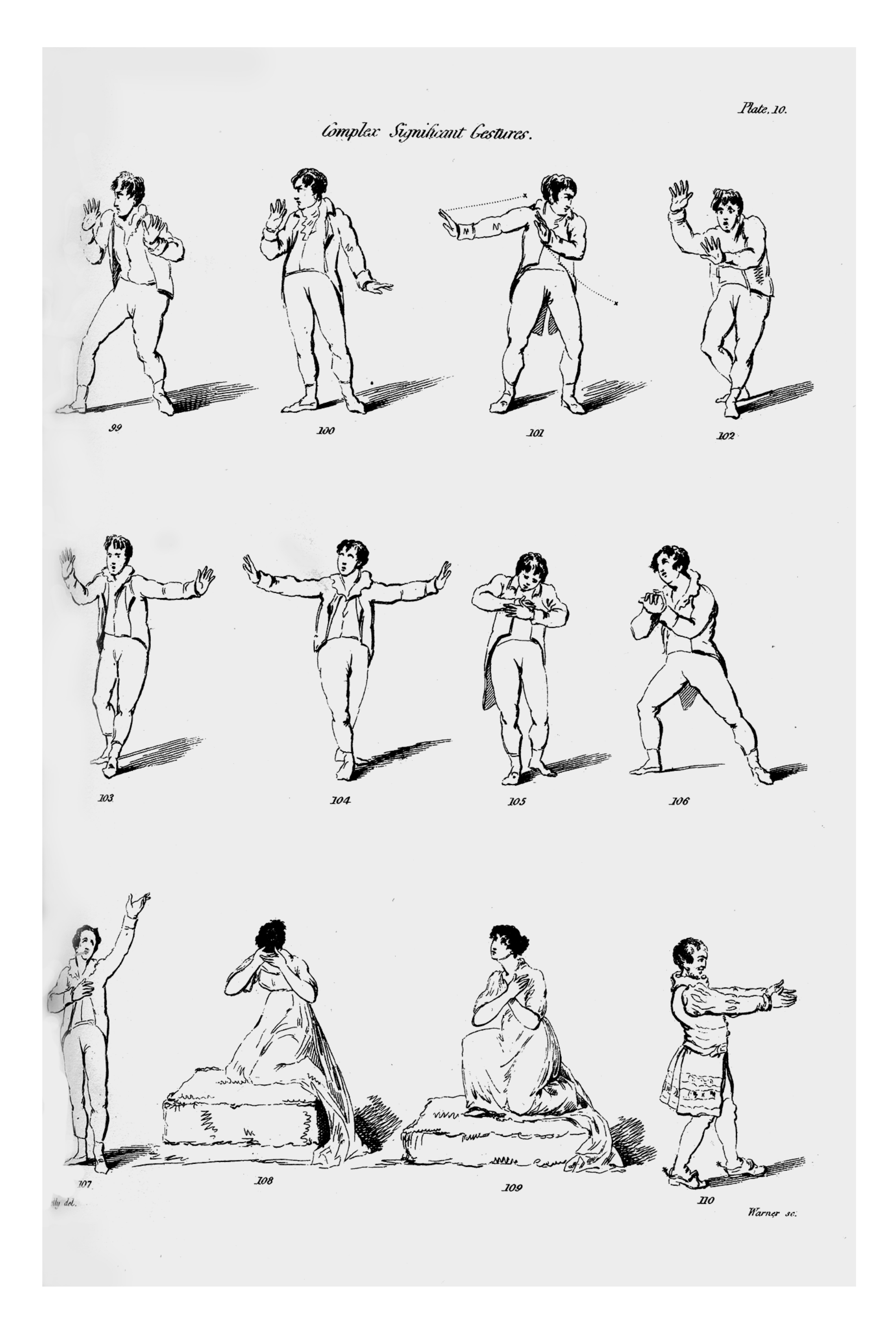


Abb. 11: Austin, Gilbert: *Chironomia or a Treatise on Rhetorical Delivery*. Hg. von Mary Margret Robb und Lester Thonssen. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1966, Plate 10.

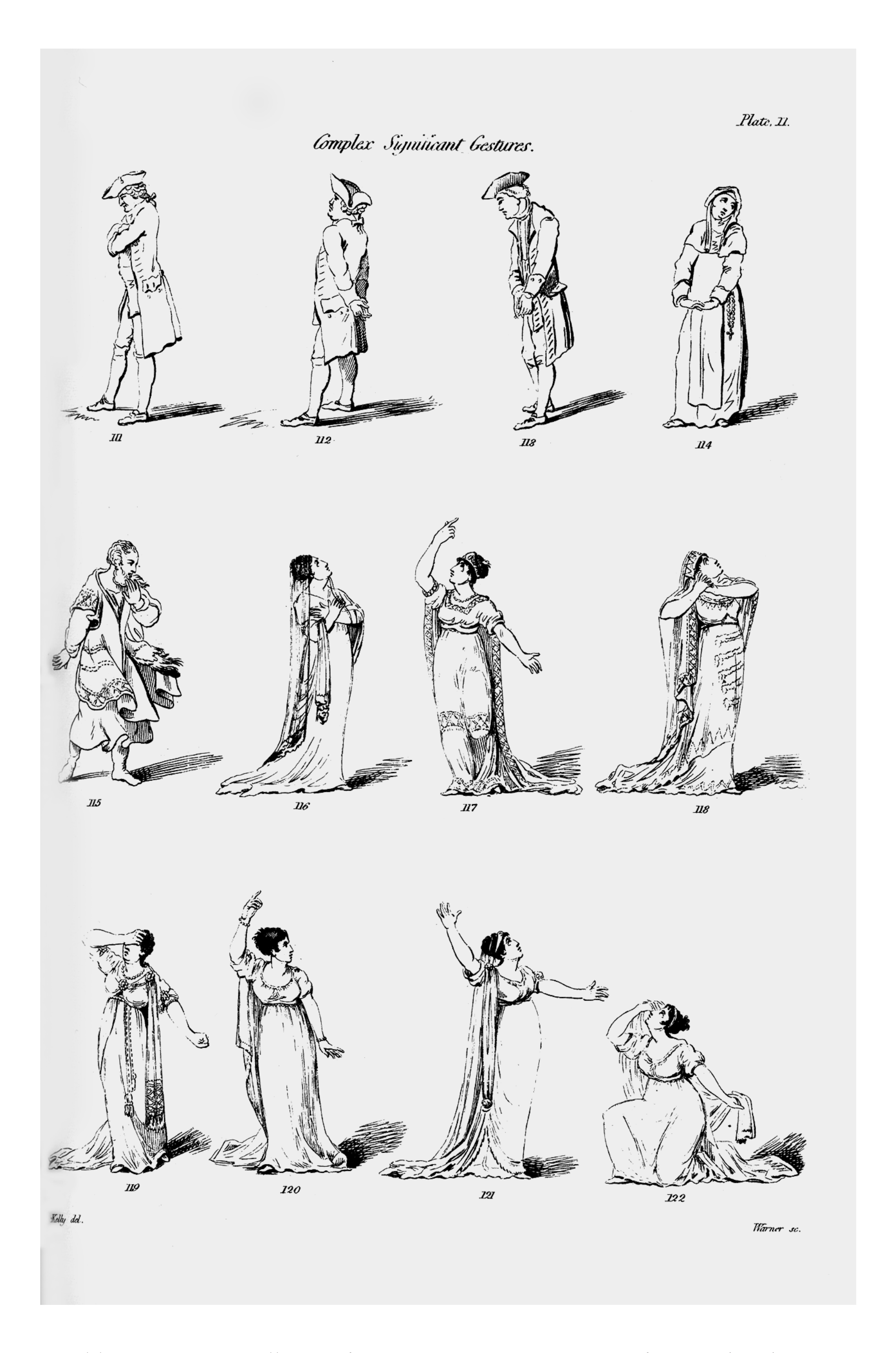


Abb. 12: Austin, Gilbert: *Chironomia or a Treatise on Rhetorical Delivery*. Hg. von Mary Margret Robb und Lester Thonssen. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1966, Plate 11.

(tanz-)theatrale Kunst sind. Im Vergleich greift die Malerei auf ankündigende Gesten („suspended gestures") zurück, die eine (bestimmte) Idee vermitteln und figuren- wie handlungsbezogener sind. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bildet sich ein eigener kinetischer Kode von Pathosdarstellungen heraus, der zwar auf das Gestenrepertoire der Bildenden und Plastischen Künste rekurriert, doch es in actu und in motu erweitert.

NEUE AUSDRUCKSTHEORIEN: ENGEL UND GOEZ

Innerhalb weniger Jahre werden zwei entscheidende und unterschiedliche Positionen zur Ausdruckstheorie und -geste in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts veröffentlicht: Johann Jakob Engels Ideen zu einer Mimik (1785/86) und Joseph Franz van Goez' Versuch einer zalreichen Folge leidenschaftlicher Entwürfe für empfindsame Kunst- und Schauspiel-Freunde (1783).[329] Schon die Titel kündigen die verschiedenen Ausrichtungen an. Engel geht von einer Vorstellungs- und Ideenwelt der „denkenden" und „empfindenden" Seele aus, die zum Schauplatz der Handlung wird.[330] Ausdruck ist dementsprechend „jede sinnliche Darstellung der Fassung, der Gesinnung, womit sie [die Seele] denkt; des ganzen Zustandes, worinn sie durch ihr Denken versezt wird."[331] Es ist nicht ein außer ihr liegendes Objekt, sondern die eigene und sich ändernde Verfasstheit der Seele, auf die sich Engel bezieht und die „fleißig" über den Körper in seiner Funktion als „Spiegel" oder „Schleyer" beobachtet werden muss.[332] Van Goez hingegen sucht nach einer kör-

---

[329] Engel, Johann Jakob: *Ideen zu einer Mimik*. Berlin: August Mylius, 1785–1786. Goez, Joseph Franz: *Versuch einer zalreichen Folge leidenschaftlicher Entwürfe für empfindsame Kunst- und Schauspiel-Freunde*. Augsburg: Akademische Handlung, 1783. Dem ersten theoretischen Band ist ein zweiter mit Illustrationen beigefügt: Goez, Joseph Franz: *Lenardo und Blandine. Ein Melodram nach Bürger in 160 Leidenschaftlichen Entwürfen*. Erfunden und auf Kupfer gezeichnet nach J. F. v. G. Augsburg: Akad. Handlung, 1783. Die Schreibweise des Autorennamens variiert. Die gebräuchlichste, van Goez, wird im Folgenden übernommen.

[330] „Der eigentliche Schauplatz der Handlung ist die denkende und empfindende Seele; und die körperlichen Veränderungen gehören nur in so ferne mit in die Reihe, als sie durch die Seele bewirkt werden, die Seele ausdrücken." Engel, Johann Jakob: *Über Handlung, Gespräch und Erzählung*. Hg. von Ernst Theodor Voss. Stuttgart: Metzler, 1964, 201.

[331] Engel, *Ideen zu einer Mimik*, Bd. 1, 1785, 79.

[332] „Wir kennen die Natur der Seele nur über ihre Wirkungen, und sicher würden wir

perlichen Unmittelbarkeit im Ausdruck des Akteurs, der „unser Wesen ergreift, den Blutumlauf schwellen macht, und alle Lebensgeister mit solcher Hitze in Bewegung setzt: daß wir uns, unsrer Fassung vergessend, mit Gewalt in den Gegenstand versetzen, die unsere Fibern erschüttert."[333]

Das Paradoxon von einer emphatischen Bekenntnis zur Natürlichkeit und der gleichzeitigen Einhaltung der rhetorischen actio-Lehre zeigt sich in der viel und breit rezipierten Schrift von Engel. Wie Claudia Jeschke im Artikel ‚Noverre, Lessing, Engel' herausarbeitet, wird in den *Ideen zu einer Mimik* die Ausdrucksbewegung als „Beziehung zwischen Vorgestelltem und Dargestelltem" theoretisiert, indem man sich dem Phänomen durch erstens „die Beobachtung der Erscheinungsformen" und zweitens „die ‚Systematisierung der Ausdrucksgebehrden'" nähert.[334] Die Verbindung von objektivierbaren wissenschaftlich-empirischen Erkenntnissen und einer Ästhetisierung von Körperlichkeit über die Frage der subjektiven Rollengestaltung bestimmen den Diskurs über die Geste im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts. Bei Engel geht es, wie gesagt, vor allem darum, den „Ausdruck der Seele im Körper zu beobachten"; dabei legt er die Nähe zur Physiognomik fest, die das „Allgemeine eines Charakters" bestimmt, während die Mimik die „vorübergehende menschliche Bewegung" untersucht. [335]

Trotz seiner explizit betonten nicht-ästhetischen Ausrichtung wird in den *Ideen zu einer Mimik* eine veränderte Sicht auf Bewegung deutlich, die die Erlebnis- und Erfahrungsdimensionen einschließt und tradierte Bewegungsvorstellungen zu dynamisieren vermag.

> „Engel sieht sie [die Bewegung] als pragmatisch und qualitativ, als erfahrenes Erlebnis/erlebte Erfahrung. Über die Dynamisierung und Problematisierung des Bewegungsbildes löst er schließlich die bislang gültige, vergegenständlichte, statische Sicht der Bewegungsdarstellung auf und ersetzt sie durch die Eigendynamik des Herzens: die Bewegung kann so als Vermittler

---

manchen Aufschluß mehr über sie erhalten, wenn wir diese Art ihrer Wirkungen, die mannichfaltigen Ausdrücke ihrer Ideen und Bewegungen im Körper fleissiger beobachten wollten. Da wir sie unmittelbar nicht sehen können; so sollten wir umso fleissiger und aufmerksamer auf ihren Spiegel, oder, noch besser, auf ihren Schleyer sehen, der fein und beweglich genug ist, um uns durch seine leichten Falten hindurch ihre Bildung errathen zu lassen." Engel, *Ideen zu einer Mimik*, Bd. 1, 24.

[333] Goez, *Versuch einer zalreichen Folge*, 36.

[334] Vgl. dazu Jeschke, Noverre, Lessing, Engel, 103.

[335] Vgl. Engel, *Ideen zu einer Mimik*, Bd. 1, 7.

> zwischen realer, historischer und theatralischer, ästhetischer Wirklichkeit des Schauspielers funktionieren."[336]

Auf Basis der Vermittlungsfunktion von Bewegung zwischen verschiedenen Wirklichkeiten skizziert Engel eine Ausdruckstheorie für theatrale Gesten. Seine Konzepte sind wirkungsorientiert, das heißt, er analysiert mehr die Affekte per se und weniger die Gesten und Bewegungen, die diese verantworten.[337] Dennoch wird in den Ideen zu einer Mimik auch – zumindest theoretisch – die „Lehre der Verbindung mehrerer leidenschaftlicher Bewegungen", das heißt Handlungs- oder Gestensequenzen, näher erläutert. Es genügt nicht mehr, der einzelnen leidenschaftlichen Bewegung bestimmte Charakteristika zuzuschreiben, es soll diese vielmehr nach ihrer „Ähnlichkeit und Unähnlichkeit des Ideenganges" kategorisiert werden.[338] Gesten drücken einen inneren Zustand nicht unmittelbar aus, sondern versuchen ihn durch „feine transcendentelle Aehnlichkeiten" nachzuahmen.[339] Engel gesteht leidenschaftlichen Bewegungen transformatorische Qualitäten zu und betont die Wichtigkeit des gemäßigten Übergangs zwischen ihnen. Dabei spielt der performative Aspekt, also die Art und Weise ihrer Ausführung, eine wesentliche Rolle. Ein- und dieselbe Gebärde kann mit mehr oder weniger Intensität auftreten und beeinflusst die mögliche Abfolge von leidenschaftlichen Bewegungen. Zu große Kontraste stiften „Verwirrung im Ideengang".[340]

Engel möchte in letzter Konsequenz mit den durch Beobachtung gewonnenen Erkenntnissen die Natur in der Kunst „verbessern", um einen richtigen, das heißt „gehörigen Grad" des Gefühls zu erzeugen.[341] Die „Präcision des Ausdrucks" erlaubt den „höchst möglichen

---

336 Jeschke, Noverre, Lessing, Engel, 107.

337 Dabei ergeben sich terminologische Unschärfen, da wegen der begrifflichen Gleichsetzung von Geste und Affekt nicht zwischen Produktion und Rezeption unterschieden wird.

338 Engel, *Ideen zu einer Mimik*, Bd. 2, 1786, 242.

339 Engel, *Ideen zu einer Mimik*, Bd. 1, 90.

340 Vgl. Engel, *Ideen zu einer Mimik*, Bd. 2, 223.

341 „Der Natur gelingt Manches in einer Vollkommenheit, daß die Kunst nichts weiter thun kann, als es sorgfältig aufzufassen und getreu wieder darzustellen; aber manches, auch wo sie am besten wirkt, erreicht bey ihr den Grad der Vollkommenheit nicht, den es sollte; manches geräth ihr falsch, manches zu schwach, oder zu stark: Und da erfordert denn die Pflicht der Kunst, aus einer gesammelten Menge von Beobachtungen, oder nach Grundsätzen, die aus diesen Beobachtungen gezogen sind, die Fehler der Natur zu verbessern, das Falsche zu berichtigen, das zu Starke auf den

Grad der Wahrheit“ und „durch diese Wahrheit die höchst mögliche Täuschung“.[342] Innerhalb des Paradoxons von Täuschung und Wahrheit wird dem Tragischen die innere Bedingtheit entzogen, und zwar auf zweifache Weise, nämlich durch seine Pathologisierung und Relativierung. Man spricht dem Ausdruck von leidenschaftlichen Gefühlen wie Zorn und Furcht (noch immer) die größte Wirkkraft zu. Doch diese Mächtigkeit der Gefühle läuft dem Grundprinzip und Ideal der Mäßigung entgegen, und deshalb wird sie zum Randphänomen erklärt. Der „Schrecken“ als „vermischter“ Affekt ist ein Beispiel für die Tendenz zur Pathologisierung:

> „Das Schrecken, deucht mir, ist in seinen ersten Augenblicken, wo ihm die Benennung am meisten zukommt, nicht selten eine Mischung von Erstaunen, Furcht und Zorn; [...]: die Furcht starrt zurück und zeichnet die Wangen mit Blässe; das Erstaunen verweilt einen Augenblick in dieser zurückstarrenden Attitüde; beyde reissen Augen und Lippen weit auf; und der Zorn endlich wirft die Arme mit Heftigkeit der Gefahr entgegen. [...] – Ich denke so eben, ob nicht die große Schädlichkeit dieses Affekts, der unter allen für die Gesundheit der zerstörendste ist, sich aus dem Kampfe so widerwärtiger Bewegungen eben sowohl, als aus der Schnelligkeit und Gewaltsamkeit derselben, sollte erklären lassen?“[343]

In Engels Ausführung klingt die unmittelbare und ekstatische Gegenwärtigkeit des alten Pathos noch an. Diesem „Kampfe so widerwärtiger Bewegungen“ versucht er ein neues Modell entgegenzusetzen, das erstens auf dem Prinzip der Mäßigung durch Graduierung der Gefühle auf Akteurseite und zweitens durch die Relativierung des Pathos durch den individualisierten Betrachter basiert. Letzteres basiert nun hauptsächlich auf der Interpretation und auf dem Eindruck des Zuschauers, wie man aus Engels Ausführungen zu Othello entnehmen kann:

> „Othello wütet, weint, hohnlächelt, späht mit argwöhnischem Blick, jammert, fällt in Ohnmacht, schlägt, mordet: alle diese Ausdrücke gehören der Eifersucht; aber wie unendlich abweichend und mannichfaltig sind sie! wie wenig sich selbst in jedem Augenblik ähnlich! Nichts Beständiges und Bleibendes in allen diesen Veränderungen; nichts in irgend einer, worinn wir gerade nur Eifersucht und keinen andern Affekt erblickten! was für ein Gebehrdenspiel kann also der Mimiker, der leidenschaftliche Entwürfe als Muster vorzeichnet, diesem Affekt geben? keines. Den Haß, die Weh-

gehörigen Grad herabzusetzen, das zu Schwache bis zur gehörigen Kraft zu verstärken.“ Engel, *Ideen zu einer Mimik*, Bd. 1, 17.

342 Engel, *Ideen zu einer Mimik*, Bd. 1, 20.

343 Engel, *Ideen zu einer Mimik*, Bd. 1, 193–194.

> muth, den Hohn; alle die einfachen oder gemischten Ausdrücke, welche nach und nach die Eifersucht annimmt, mag er bestimmen können; aber die Züge der Eifersucht selbst, eben weil diese keine eigenen hat, kann er nicht bestimmen.“[344]

Der Ausdruck eines Affekts wie Eifersucht setzt sich aus einer Gestenfolge zusammen, für die kein „Muster“ existiert. Es obliegt dem Betrachter, die einzelnen Gesten und Bewegungen einem bestimmten Gefühl (Hass, Wehmut, Hohn) zuzuordnen und in der Synthese die Erscheinung der Eifersucht wahrzunehmen. Der Akteur ist jemand, der sich durch Handeln ausdrückt. Er „formt die ungreifbare, amorphe Trieb- und Affektmasse in seinem Inneren zu begreifbaren Phantasie-, Leidenschafts- und Empfindungsgestalten und stellt sie, der Logik ihrer ‚Übergänge‘ in einer (von der Ideenassoziation geprägten) Handlungssequenz folgend, nach- und nebeneinander in den Raum.“[345] Grundsätzlich unterscheidet Engel zwischen „Affekten der Begierde“ und „anschauenden Affekten“.[346] Erste sind unterteilt in „annähernde Begierde“ in einem Bestreben nach der „Vereinigung mit dem Guten“ (Genuss, Sehnsucht) und „zurückstrebende Begierde“, die durch eine „Trennung von einem Übel“ (Furcht, Ekel, Schrecken) determiniert sind. Die „Affekte der Begierde“ drücken sich körperlich über Annäherung beziehungsweise Entfernung in einer „geraden Linie“, Hinwendung beziehungsweise Abwendung über die „schiefe Lage des Körpers“ aus.[347] In ihnen lassen sich die Tradierungen der Modellierungen von tragischer Körperlichkeit sehr deutlich und auch in Spuren noch die alte Wirkungsmacht des Pathos erkennen, auch wenn die sie bedingende „Synergie der Kräfte“ eine höchstmögliche Regulierung erfährt und sie – gleich den „anschauenden Affekten“ – ihren Ausgangspunkt in der „Handlung als Nachahmung“ haben.[348] Gleichzeitig zeigt sich durch die „Affekte der Begierde“ eine gewisse Zerrissenheit, ein hin- und hergerissen(es) Sein der Figur, das als Grundbedingung der Erscheinung

---

[344] Engel, *Ideen zu einer Mimik*, Bd. 1, 234–235.

[345] Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt*, 320.

[346] Vgl. Engel, *Ideen zu einer Mimik*, Bd. 1, 175.

[347] Vgl. Engel, *Ideen zu einer Mimik*, Bd. 1, 163–165.

[348] „Kern der ‚Handlung als Nachahmung ist die mimetische Aktion, die Spiegelung im andern, als Medium der Gestaltfindung. Dabei handelt es sich um eine doppelte Spiegelung: Der handelnde Schauspieler / (Selbst)darsteller gewinnt seine eigene Ausdrucksgestalt am anderen (Gegenspieler), für den Zuschauer oder die beobachtenden Wissenschaftler (Engel) ordnen sich die eigenen verworrenen Antriebe im Spiegel der Bühnengestalt.“ Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt*, 326.

des Tragischen gilt, weil es sich an den wirkungsästhetischen Grenzen der Darstellbarkeit bewegt und Engels „Repräsentationstheater“[349] – auch wenn er sich das selbst nicht eingesteht – erschüttert.

Die Darstellung von leidenschaftlichen Bewegungen geht für Engel mit dem Entstehen von Illusion einher. Eng verbunden damit ist die „Hauptregel von der Continuität des Spiels“: „[D]ie kleinste Pause im Ausdruk [ist] Pause in der Illusion, und die Illusion, die das Leben des Stücks ist, darf nicht zu oft durch Ohnmacht unterbrochen werden, oder es ist Gefahr, daß sie hinstirbt.“[350] Furcht und Kraft sind beispielsweise zwei Affekte, die nicht unmittelbar aufeinander folgen können, um die Kontinuität des Spiels und die Illusion nicht zu (zer-)stören. Es braucht laut Engel mehrere „Mittelzustände“, die das unmittelbare Aufeinandertreffen der leidenschaftlichsten Affekte verhindern:

> „Einzeln genommen sind diese beyden Ausdrücke [Ohnmacht der Furcht und Kraft], jeder für die Rede, die er begleitet, für den Gemüthszustand, den er bezeichnen soll, von der abgemessensten Richtigkeit; keiner ist überspannt, keiner zu matt; aber sie in so nahe Verbindung zu bringen, Kraft auf Ohnmacht, entschloßnen Muth auf zitternde Bangigkeit so unmittelbar folgen zu lassen, das würde wider die Kenntnis anstoßen, die jeder, auch wenig unterrichtete, Zuschauer von dem menschlichen Herzen, von der Natur der Empfindungen hat. Hier also war eine Pause und selbst eine längere nöthig, um durch mehrere Mittelzustände die beyden so entgegengesetzten Empfindungen verbinden zu können.“[351]

Zentrale Referenz für die Gesten- und damit einhergehenden Affektvariationen bleibt die Seele als Ruhepunkt und eine gemäßigte Körper- und Bewegungsvorstellung, die nur im äußersten Moment der Affekte verlassen wird. Die Modellierung von tragischen Figuren erscheint als Abweichung von einem zwar dynamisierten, doch rigiden Darstellungsregulativ. Eine implizite Zensur des Pathos zeigt sich über die Versuche der Vergeistigung und Entkörperlichung von leidenschaftlichen Gefühlen. Dennoch bleiben tragische Figuren für den „wissenschaftlichen“ Beobachter Engel ein Faszinosum und Tremendum. Es ist ein schmaler Grat, auf dem sich der Autor der Ideen zu einer Mimik bewegt: Anders und quer gelesen unterbrechen die rasche Folge von leidenschaftlichen Bewegungen (ohne Mittelzustände) und die dadurch bedingten Pausen/Posen die Kontinuität des Spiels und haben das Poten-

---

349 Vgl. Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt*, 332.

350 Engel, *Ideen zu einer Mimik*, Bd. 2, 207.

351 Engel, *Ideen zu einer Mimik*, Bd. 2, 266.

tial, das Pathos in seiner ekstatischen Gegenwärtigkeit in Erscheinung zu bringen.

Joseph Franz van Goez, Liebhaber des Theaters und der Malerei, Dilettant im eigentlichen Sinn des Wortes, theoretisiert und visualisiert in seinem außergewöhnlichen *Versuch einer zalreichen Folge leidenschaftlicher Entwürfe für Kunst- und Schauspielfreunde* (1783) und dem Illustrationsband *Lenardo und Blandine. Ein Melodram nach Bürger in 160 Leidenschaftlichen Entwürfen* (1783) eine umfassende Skala von Empfindungen. Das Melodram handelt von der Königstochter Blandine, die in unstandesgemäßer Liebe zum Gärtner Lenardo entflammt ist. Ihr heimliches nächtliches Treffen wird von einem adeligen Nebenbuhler und dem König beobachtet, die Lenardo nach seinem Abschied von Blandine schließlich gemeinsam töten. Das Hauptgeschehen findet in der folgenden Nacht statt: Blandine, in Erwartung ihres Geliebten, durchläuft alle möglichen Gefühlszustände von Hoffnung, Sehnsucht und Grauen. Nach Überbringung eines blutigen Ringes und einer Urne mit Lenardos Herz wie einem erklärenden Brief durch drei Boten taumelt Blandine von einer extremen Leidenschaft in die nächste (Entsetzen, Rache, unerfüllte Liebe), bis sie schließlich von den übermäßigen Affekten überwältigt stirbt. Der erschütterte König und Vater erdolcht am Ende den ehemaligen Mordkomplizen.

Der Bildband beginnt mit einer Abfolge von klar zuordenbaren und zum Teil rasch aufeinanderfolgenden Affekten wie Liebe, Furcht und Schrecken [Abb. 13, Abb. 14, Abb. 15]. Bilder, auf denen mehrere Figuren interagieren, rufen ein teilweise typisiertes Gestenrepertoire in schneller Abfolge ab. Dieses entspricht im Darstellungsmodus Engels *Ideen zu einer Mimik*. Doch sobald der Blick auf die innere Vorstellungswelt von Blandine gelenkt, ein „Traumbild“[352] erzeugt wird und van Goez „die sukzessiven Äußerungen einer einzigen lebenden Gestalt, in einer einzigen Stunde, wo wichtige Fälle sie leidenschaftlich fortdrängten“[353] skizziert, geht die signifikante Ausdrucksgeste wiederholt zur gegenwärtigen Ausdrucksbewegung jenseits von Bedeutung über. Es kommt zu einer Vernachlässigung der äußeren Raum-Zeit-Struktur,[354] und die Internalisierung des Ausdrucks korrespondiert vermehrt mit (individuelleren) Ausdifferenzierungen der Geste.[355] Nach der

---

[352] Goez, *Versuch einer zalreichen Folge*, 36.

[353] Goez, *Versuch einer zalreichen Folge*, A2.

[354] Vgl. Jeschke, Noverre, Lessing, Engel, 105.

[355] Ein Beispiel dafür ist die Affektfolge „Sehnsucht“, „Bedrohung“, „Angst“ auf den







Abb. 13–15: Goez, Joseph Franz: *Lenardo und Blandine. Ein Melodram nach Bürger in 160 Leidenschaftlichen Entwürfen*. Erfunden und auf Kupfer gezeichnet nach J. F. v. G. Augsburg: Akad. Handlung, 1783, Blätter 12–14.

Gewissheit des Todes des Geliebten wird Blandine zur Figur des Wahnsinns, die von Einbildungen gejagt wird und dem Reiz ihrer Vorstellungen und leidenschaftlichen Empfindungen nicht nur geistig, sondern vor allem physisch ausgeliefert ist. Van Goez theoretisiert und visualisiert die Affekte unmittelbar körperlich:

> „Bei jedem Reize entsteht ein stärkerer Zuflus von Lebensgeistern durch die Adern nach dem gereizten Teile, desto stärker also die Empfindung der Nerven und Spannung der Muskeln, daher entstehen alle kraftvolle, anziehende zurückstossende Bewegung, daher das häufige Eintreten des Bluts in die Blutgefässe der Wangen und Augen im Zorn."[356]

Der höchsten muskulären und nervlichen Anspannung muss eine Phase der Entspannung folgen, bis der nächste Reiz den Körper affiziert.

> „Mit der Gewalt eines jahstürzenden Wasserfalls empören sich plötzlich die Lebensgeister Blandines ein letztes Mal. Die Blutgefäse stossen ihre Säfte mit vereinigten Kräften nach dem Gehirn, die Pulsadern toben, reizen, strengen alle Nerven mit der letzten Gewalt an und treiben sie aus den Schranken gewönlicher Wirkungen."[357]

In van Goez' Ausführungen kündigt sich das Spektakel des „Körpers als reizbare Maschine" (Philipp Sarasin)[358] an, das die Medizin- und Tanztheorien des frühen 19. Jahrhunderts bestimmen wird.[359] Die Verwissenschaftlichung des Körpers ist bei van Goez sicher ungenau,

---

Blättern 67–69. Der Bildtext (67) lautet „Got[t] der lezte Schlag vorüber, und du noch nicht in meinen Armen!" Die sehnsüchtige Figur ist mit weit geöffneten Armen und nach oben gerichteten Handflächen gezeichnet. Die Arme sind vom oberen Teil des Rumpfes (Herzgegend) weggestreckt. Der Rumpf ist leicht nach vorne rechts ausgerichtet, der Kopf und der Blick weisen leicht schräg links nach oben. Das nächste Bild (68) – „Und die Nacht immer schreklicher" – zeigt die Bedrohung: Blandines rechter Arm mit der Handfläche nach unten wird seitlich von der Herzgegend weggestreckt, der linke Arm ist in Körpermitte parallel dazu leicht abgewinkelt positioniert. Kopf und Blick drehen im Profil nach rechts. Ober- und Unterkörper zeigen nach vorne. Es folgt eine Zeichnung, betitelt mit „Der Garten wie ein kirchhof!". In der Erahnung des Grauens ist der Oberkörper leicht zurückgebeugt. Die Unterarme sind vom Ellenbogen nahe am Oberkörper nach oben abgewinkelt. Die Hände werden unter dem Gesicht ineinander gefaltet. Goez, *Lenardo und Blandine*, 67–69.

[356] Goez, *Versuch einer zalreichen Folge*, 58–59.

[357] Goez, *Versuch einer zalreichen Folge*, 191.

[358] Sarasin, Philipp: *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

[359] Vgl. Haitzinger, Nicole: Empirie und Körper: Anthropologie und / als das innere Fremde. In: Jeschke, *Interaktion und Rhythmus*, 121–198.

doch spiegelt sich darin die Anthropologisierung von leidenschaftlichen Bewegungen als Grenzphänomen zwischen Veräußerlichung, Verinnerlichung und Dynamisierung. Gesten und Bewegungen erscheinen als plötzliche Artikulation von Empfindungen und sind gleichzeitig direkt auf den physischen Eindruck des Zuschauers bezogen. Erst der Kontext des Wahnsinns macht die (scheinbar) unregulierten Bewegungen möglich. Letztlich ist es ein anderes Konzept als die von Engel und anderen Zeitgenossen propagierte Graduation der leidenschaftlichen Bewegung, die ein Ideal der Mäßigung voraussetzt. In van Goez' Theoretisierung und in den Bildern zeigt sich ein Faszinosum für den raschen Wechsel von leidenschaftlichen Bewegungen, von motorischer Aktion und Innehalten, von extremer Anspannung zur Entspannung.[360]

In *Lenardo und Blandine* tritt eine Theatralisierung von Pathos in Erscheinung, die von der Verinnerlichung von Gefühlen ausgeht und in der gleichzeitig die alte körperergreifende Widerfahrnis noch als Residuum präsent ist.[361] Die Handhabung und Kontrolle der Gefühle von Blandine scheinen im Eindruck des Zuschauers limitiert. Nimmt man die motorischen Aktionen der Akteurin genauer in den Blick, zeigt sich ein Körperkonzept, das Tradierungen (des ek-statischen Körpers) und gestische Neuerungen zusammenführt.

Das Theater gestaltet Ende des 18. Jahrhunderts verschiedene Möglichkeiten des Umgangs mit Gefühlen. Dennoch: Der „Körper [wird] nicht zum Instrument des Schauspielers; er bleibt Gegenstand der Darstellung […]. Individualität wird nur möglich innerhalb der Grenzen von Konzept und Erscheinungsform."[362]

---

[360] Günther Heeg spricht von zwei gegenläufigen Modellen: Der von Engel und Lessing vorgeschlagenen „Ökonomie des sparsamen Charakters" versus der im Melodram privilegierten „Ökonomie der Verausgabung" (George Bataille). Vgl. Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt*, 357.

[361] Vgl. Böhme, Vom Phobos zur Angst, 161.

[362] Jeschke, Noverre, Lessing, Engel, 105.

JEAN GEORGES NOVERRES *DER GERÄCHTE AGAMEMNON* (1771)

PATHOS-POSE/PATHOS-GESTE

In Der gerächte Agamemnon treten Figuren der Tragödie 1771 im neuen Reformballett auf. Diesen wird ein bestimmtes Genre, nämlich das „Heroische“ zugeordnet.[363] Der Ausdruck des Heroischen entspricht in Der gerächte Agamemnon allerdings nicht mehr der Vorstellung von tradierter Pantomime, deren Bewegungen und Gesten eindeutig dechiffrierbar sind, sondern bewegt sich – trotz der relativen Unverbundenheit der drei Referenzsysteme Tanztechnik, Physiognomie und Ausdruckskörper– zwischen Symbol und imaginärem Bild, zwischen Artikulation und Nicht-Artikulierung, zwischen Gezeigtem und Verborgenem. Die Subjektivierung des Körpers geht einher mit einer Bewusstwerdung von facettenreicheren Emotionen und wird im artifiziellen Raum der Kunst gestaltet. Das tradierte, konventionelle Posen- und Gestenrepertoire bleibt bestehen, wird jedoch durch die aufklärerische Vorstellung von Individualität von seiner Typisierung und eindeutigen Symbolfunktion entbunden. Die (Tanz-)Theatralisierung der Geste passiert im Widerstreit zwischen den Konzepten von „natürlichem Ausdruck der Natur“ oder „natürlich erscheinender Kunst“.[364] Bei Noverre sind seine Theoretisierungen in den Briefen über die Tanzkunst und die Inszenierung von tragischer Körperlichkeit, spezifischer die Modellierung von Gesten in der tanztheatralen Praxis, zu unterscheiden. Beides lässt sich nur bedingt aufeinander beziehen. Während die Theorie und

---

[363] Die italienische Tanzhistorikerin Flavia Pappacena definiert das heroische Genre im 18. Jahrhundert wie folgt: „The dancer in the serieux genre had a simple and elegant style, and was distinguished by broad and measured movements that exalted the statuary of the body, or the harmony of proportion and the perfection of line, as in the classical concept of beauty. His technique consisted of a terre-à-terre dance with stable aplombs, moelleux movements (languissant, wrote Gennaro Magri in 1779) and pittoresques attitudes that brought out the correctness and elegance of the arms.“ Pappacena, Flavia: *Il trattato di danza di Carlo Blasis 1820–1830. Carlo Blasis' treatise on dance 1820–1830*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2005, 259.

[364] Vgl. Košenina, *Anthropologie und Schauspielkunst*, 52.

Ästhetik gut aus seinen Schriften rekonstruierbar ist, müssen für die Erörterung der Techné der Ausdruckspose und -geste vor allem die Kostümfigurinen und die wenigen existierenden spezifischeren Quellen wie Langs Abhandlung über die Schauspielkunst, Jelgerhuis' Theoretische lessen over de gesticulatie en mimiek, Austins Chironomia, Engels Ideen zu einer Mimik oder Goez' Lenardo und Blandine als Vergleichsfolie herangezogen werden.[365]

Schon in den Briefen über die Tanzkunst (1760) betont Noverre: „[D] er ernsthafte und heroische Tanz führt den Charakter der Tragödie."[366] Der heroische Tänzertyp sollte von „edler Figur, „vollen Zügen", „stolzem Charakter" sein und einen „majestätischen Blick" haben".[367] Seine bewegungstechnische Qualität des Weichen und Geschmeidigen („liant et moelleux") beschreibt Noverre am konzisesten in der Neuausgabe der Lettres von 1807:

> „Le *moëlleux* dépend en partie de la flexion proportionnée des genoux, mais ce mouvement n'est pas suffisant; il faut encore que les coude-pieds fassent ressort, et que les reins serves, pour ainsi dire, de contre-poids à la machine, pour que ces ressorts baissent et haussent avec douceur."[368]

Wie Flavia Pappacena ausführt, handelt es sich bei „moelleux" um einen wichtigen tanztechnischen Begriff des 18. Jahrhunderts: „[I] t referred both to the soft and sinuous line of postures and the quality of the movement of the legs (développés) and leaps [...]."[369] Das 18. Jahrhundert denkt den Körper als Maschine. Erst die höchst artifizielle Modellierung bringt das „geschmeidige" Erscheinungsbild und die skulpturale Qualität von Körperlichkeit (weite und gemäßigte Bewegungen, Aufmerksamkeit für Harmonie der Proportionen und für die Perfektion der Linie) hervor, die sich im Tanzen verbinden. Die Aufteilung in das Tragische, das Komische und das Groteske spiegelt sich außerdem noch in den drei verschiedenen Genres. Das System etabliert eine Ordnung nach den Kategorien „bildliche Qualitäten" und „Taxonomie der Physis".

---

365 Vgl. hierzu das vorangegangene Kapitel.

366 Noverre, *Briefe über die Tanzkunst*, 172.

367 Noverre, *Briefe über die Tanzkunst*, 172.

368 Noverre, Jean Georges: *Lettres sur les Arts Imitateurs en général et sur la danse en particulier*. Bd. 1. Paris: Léopold Collin, 1807, 441.

369 Pappacena, *Carlo Blasis' treatise on dance*, 315.

> „Der ernsthafte und heroische Tanz führt den Charakter der Tragödie. […] Die historischen Gemählde des berühmten Vanloo sind das Bild des heroischen Tanzes; die von dem galanten unnachahmlichen Boucher des Demi-Caracters; und die von dem unvergleichlichen Terniers des komischen Tanzes. Das Genie der drey Tänzer, die sich auf diese Gattungen besonders legen wollen, muß ebenso verschieden seyn als ihr Wuchs, ihre Physiognomie und ihr Studium. Der eine muß groß sein, der andere galant, der dritte drollig. Der erste muß seine Sujets aus der Geschichte und der Mythologie, der zweyte aus der Schäferwelt und der dritte aus dem gewöhnlichen gemeinen Leben schöpfen. […] Für den heroischen Tanz schickt es sich ohnstreitig ein zierlicher Wuchs am besten.“[370]

Die heroischen Tänzer „können sich nicht ohne Mühe in eine gefällige Zeichnung bringen“,[371] besonders hinsichtlich der gewünschten „angenehme[n] Biegungen“.

Die Verbindung von Performativem und Bildlichem geht bei Noverre weiter als die oft zitierte einfache und metaphorische Analogie von Tanz und Gemälde im Diskurs des 18. Jahrhunderts. Genauere Beachtung verdient die Zuordnung von bestimmten Malern seiner Zeit zu den drei Genres. Die Historienmalerei von Carle van Loo ist bildhafte Referenz für den heroischen Tanz, die Gemälde von François Boucher gelten Noverre als Vor-Bild für Demi-caractère, und der groteske Tanz soll den Bildern David Teniers entsprechen.[372] Wiederholt betont Noverre die Wichtigkeit der Zusammenarbeit mit der Malerei. Vor allem hinsichtlich der räumlichen Formierung von Gruppen und der Gestaltung von situativen Momenten erachtet er ihre Techniken als wesentlich: „[A]lors Boucher, d’une main *habile*, eût dessiné tous les groupes et toutes les situations vraiment intéressantes; […].“[373] Die Idee des Bildhaften ist eng verknüpft mit der Suche nach dem Ausdruckskörper und seiner Vergegenwärtigung im Moment des Tanzens und des Betrachtens. Es handelt sich dabei keineswegs um eine repräsentative Bildvorstellung, die im Tanztheater in Szene gesetzt werden soll. Die Aufrufung von Fiktionen erfolgt durch das komplexe Zusammenspiel von äußeren und inneren Bildern und Bewegungen.

Die Nobilität, die dem seriösen Genre zugeschrieben wird, steht in der ikonographischen Tradition der antiken *virtus*, das heißt der „sta-

370 Noverre, *Briefe über die Tanzkunst*, 172–173.

371 Vgl. Noverre, *Briefe über die Tanzkunst*, 174.

372 Vgl. Noverre, *Briefe über die Tanzkunst*, 230.

373 Noverre, *Lettres sur les Arts Imitateurs*, 459.

tuarischen Schönheit“ und „würdevollen Geste“.[374] Im Warschauer Manuskript versucht Noverre, seine theoretischen Überlegungen zur Inszenierungspraxis in repräsentativer und leicht verständlicher Weise zu dokumentieren.[375] Die Kostümfigurinen von Louis-René Bouquet zu *Der gerächtete Agamemnon* finden sich allerdings nur im Stockholmer Manuskript.

In der Kostümfigurine von Agamemnon im Stockholmer Manuskript beispielsweise zeigt sich das statuarisch Schöne in einer besonderen ikonischen Verdichtung. „Edle Figur, völlige Züge, ein stolzer Charakter, ein majestätischer Blick“ [Abb. 16] – Noverres Forderungen für das Auftreten des heroischen Tänzers scheint in der Übertragung ins Medium Bild eingelöst, obgleich sich die in den *Lettres* angekündigten Veränderungen des Körpers hin zum Ausdruckskörper in der Inszenierungspraxis noch nicht in der vorgesehenen radikalen Weise manifestiert haben. Die Pose Agamemnons gleicht antiken Statuen und basiert gleichzeitig auf den Grundprinzipien der Modellierung der tragischen Pose, wie sie bei Franciscus Lang und Jelgerhuis ausformuliert worden sind. Das Oppositionsprinzip ist ebenso erkennbar wie die Dreifachspaltung des Körpers. Auch der Umgang mit muskulärer Spannung wird als Konstruktionsprinzip der Pose deutlich. Die Arm- und Handgesten sind gestaltet – linker Arm verdeckt das Herz, rechte Hand fasst sich ans Kinn); sie scheinen ebenso wie der nachdenkliche Gesichtsausdruck, der durch die Geste der Berührung der Lippe mit einem Finger hergestellt wird, das tragische Geschehen anzukündigen. Auffällig ist die motorische Aktivierung des gesamten Körpers, die den Torso in das Gesten- und Bewegungsgeschehen integriert und einen intensiveren Ausdruck erzeugt.

> „In some of the figures which Noverre presented 1791 to Gustav III of Sweden (meaning that they must date from the 1780s), the body is invariably leaning away from the perpendicular, either to accompany the impetus of an arm movement or a stride, or as a bodily reaction to a profound

---

[374] Vgl. Pappacena, *Carlo Blasis' treatise on dance*, 264.

[375] Noverre, Jean Georges: *Théorie et Pratique de la Danse simple et composée de l'Art des Ballets de la Musique des Costumes et des Décorations*. Manuskript, 11 Bände, ca. 1767. Warschau, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Zbiorów Muzycznych, Bd. IV. Vgl. zu Noverres Bewerbungsschriften Dahms, *Der konservative Revolutionär*, 165–176. Im Vergleich mit dem handschriftlich verfassten Warschauer Manuskript in elf Bänden, in denen Noverre seine Inszenierungen für das Stuttgarter und Ludwigsburger Hoftheater in Ballettszenarien, Partituren und Titelvignetten/Kostümfigurinen dokumentiert, ist das Stockholmer Manuskript (1791) bescheidener.



Abb. 16: Noverre, Jean Georges: *Habits de costume pour l'exécution des ballets de M.r Noverre dessinés par M.r Boquet* […]. Bd. 2. [1791]. Manuskript in der Kungliga Biblioteket Stockholm. Ms 254:2, Bild 47.

sensation (such as repulsion or rejection). Even when the torso remains in a vertical position the overall posture is very intense, as can be seen in the charismatic Horace, the statuary Achilles or the rapt Agamemnon, seen putting a finger to his lips."[376]

Die Favorisierung der skulpturalen Qualität von tanztheatralen Figuren geht mit einer Aktivierung des Torsos, der sich aus der Perpendikularlinie in die Schräge bewegt,[377] und der Betonung des Körpervolumens einher, das durch die Kombination von Dreifachfokus, Kontrastierung und energetisch-dynamischer Bewegungsqualitäten konstruiert wird. Der Tänzer wird nicht mehr vornehmlich als Objekt im Raum platziert, sondern beginnt den Raum vom Körper aus zu gestalten, obwohl die Erscheinungsform der etablierten Tanzbewegungen – fünf Positionen, Pas und der Kodex des Port de Bras – das Referenzsystem für Noverres Überlegungen bleibt: „Indem der Tänzer die vorgeschriebenen Haltungen und Bewegungen ausführt, nimmt er Raum und Zeit ein; die äußere Raum-Zeitstruktur ist als ästhetische Komponente prädisponiert."[378]

Noverre beschäftigt sich auch – wie wir aus seinen Ausführungen zum Heroischen herauslesen können – mit der Physiognomie des Tänzers, mit den „Zügen" und dem Blick.[379] Welche Bedeutung das Spiel mit dem Blick in der Tanztheaterpraxis hatte, muss allerdings offen bleiben.

---

[376] Pappacena, Flavia: Noverre's *Lettres sur la Danse*. The Inclusion of Dance among the Imitative Arts. In: Vicentini, Claudio (Hg.): *Acting Archives Review* 9 (Supplement April 2011), 1–32, hier 11, http://actingarchives.unior.it/Essays/NewEntries.aspx (10.5.2012).

[377] „Other iconographic and literary resources make clear – whether directly or indirectly – to what an extent the torso of the protagonists in Noverre's ballets was involved in the movement of the whole body, albeit within the limits imposed by the social status of the character, the event and the need to respect the aesthetic canons of classical art." Pappacena, Noverre's *Lettres*, 10.

[378] Jeschke, Noverre, Lessing, Engel, 89.

[379] Zwei Bildtafeln des Dessein-Artikels der *Encyclopédie* zeigen den Ausdruck der Gefühle im Gesicht. Agamemnons Gesichtszüge auf der Stockholmer Kostümfigurine sind der Visualisierung von Schmerz durch die Figur 4 auf der Tafel XXVI ähnlich: „Douleur aiguë. La douleur aiguë fait approcher les sourcils l'un de l'autre, & élever vers le milieu, la prunelle se cache sous le sourcil, les narines s'élevent & marquent un pli aux joues, la bouche s'entre-ouvre & se retire; toutes les parties du visage sont agitées à mesure de la violence de la douleur." Dessein, Planche XXVI., *Encyclopédie* (Page 20:21:11).

Noverre bewegt sich in Theorie und Praxis in einem Spannungsfeld der gestisch-rhetorischen Konvention und der Natürlichkeit des Ausdrucks. Der barocke Kodex bleibt seine Referenz, doch er überformt ihn in *Der gerächte Agamemnon* bei der Modellierung von singulären Figuren. Die Körpervorstellung im Kontext des Tragischen bewegt sich im Rahmen von tradierten Körperkonzepten und rhetorischen Ordnungsmustern. Beide werden um neue Aspekte ergänzt, um die Möglichkeit zur „einzigartigen Erschütterung" und zu „außerordentlicher Erregung" (Francisus Lang) zu gewährleisten. Die menschliche Figur wird über Segmentierungen und neue Koordinationen von Körperteilen dynamisiert. Für die Konstruktion von (tragischer) Körperlichkeit sind bei Noverre zwei Prinzipien unangefochten wichtig, nämlich die Ausrichtung am Aplomb und die Etablierung eines Zentrums der Schwerkraft.[380]

Die senkrechte Lotlinie ist es, die Balance, Stabilität und Harmonie erzeugt. Diese gilt als Referenz für die Bewegung und Gesten der einzelnen Teile des Körpers. Und es wird das Zentrum der Schwerkraft festgelegt, das Noverre tanzspezifisch in der Taille oder den Hüften verortet. Die Position des Rumpfes ist für die „schöne" Haltung wesentlich und hängt ästhetisch wie funktional vom Konzept des Gleichgewichts ab. Die Vorstellung von Equilibrium bezieht sich vor allem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sowohl auf die (erlernbare) Technik der Posengestaltung wie auch auf die innere Befindlichkeit und Disposition der Person (des Tänzers, des Schauspielers).[381]

In der Inszenierung der tragischen Figur wird die skulpturale Qualität durch die Dreifachsegmentierung auf dieser Aplomb-Linie beibehalten. Grazie und Eleganz hängen im 18. Jahrhundert von der tänzerischen Gestaltung der Arme und Hände, des Brustkorbes, des Kopfes wie auch des Blicks ab.[382] Die Verkörperung von leidenschaftlichen Gefühlen bringt gleichzeitig dieses tatsächliche und metaphorische Gleichgewicht (in Maßen und intentional) ins Wanken.

Noverres Diskursivierung der „Gebehrde" entspricht dem Paradigma der Eloquentia Corporis seiner Zeit. Als Referenz der Schriften zur Schauspiel- und Tanztheorie gelten antike Rhetoriken, die aufschlüsseln, welche Mittel und Verfahren der körperlichen Aktion (actio) ein Redner einsetzen muss, um sein Publikum zu überzeugen und in den

---

380 Vgl. Pappacena, *Carlo Blasis' treatise on dance*, 315.

381 Vgl. Pappacena, *Carlo Blasis' treatise on dance*, 319.

382 Vgl. Pappacena, *Carlo Blasis' treatise on dance*, 318.

Bann zu ziehen.[383] Auch wenn Noverres Rezeption weniger systematisch erfolgt, als fragmentarisch-argumentativ zur Absicherung eingestuft werden kann, bekommt das Gesetz der actio – verschriftet von Cicero in *De Oratore* – einen zentralen Stellenwert in seiner Theoriebildung:[384]

> „Denn jede Regung des Gemüts hat von Natur aus ihren charakteristischen Ausdruck in Miene, Tonfall und Gebärde. Der ganze Körper eines Menschen, sein gesamtes Mienenspiel und sämtliche Register seiner Stimme klingen wie die Saiten eines Instruments, so wie sie jeweils die betreffende Gemütsbewegung anschlägt."[385]

Ganz im Zeitgeist beruft sich Noverre auch auf Quintilian – die zweite wichtige Position der actio-Lehre –, der die Gefühlswirkung von Tanz („saltatio sine voce") und Gesichtsausdruck („vultus") betont und den „natürlichen Zusammenhang zwischen innerer Erregung und dem stimmlichen wie mimischen Verhalten durchwegs voraussetzt."[386] Besonders von Interesse für die Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts wird die Unterscheidung von „echten" und „verstellten" Gefühlen.

Die Eloquentia Corporis als Techné verweist auf die Künstlichkeit der Gesten, die durch „Schulung" und „Überlegung" geformt werden können. Es entsteht bei Quintilian ein Katalog von Vorschriften zu Haltung von Armen, Händen, Fingern, Fußstellungen und Kopf. In der Antike wie in ihrer Rezeption in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sucht man nach dem „natürlichen" Ausdruck der Empfindungen, der allerdings, so ist man sich bewusst, in der Praxis künstlich modelliert werden muss.

Im Hinblick auf den Gesten-Seelenbezug im Tanz wird in der aktuellen Forschung auf die Lukian-Rezeption von Noverre verwiesen,[387] der „ganze Abschnitte […] wortgetreu und ungekennzeichnet in seine

---

383 Im Vergleich mit der Inszenierung wird in der Poetik des Aristoteles der Redekunst ein deutlich höherer Wert zugesprochen: „[D]enn die Inszenierung vermag zwar den Zuschauer zu ergreifen; sie ist jedoch das Kunstloseste und hat am wenigsten etwas mit der Dichtkunst zu tun." Aristoteles, *Poetik*, [Kapitel 6], 1450b, 25.

384 Vgl. Košenina, *Anthropologie und Schauspielkunst*, 35.

385 Cicero, Marcus Tullius: *De Oratore. Über den Redner*. Lateinisch/Deutsch. Kommentiert und herausgegeben von Harald Merklin. Stuttgart: Reclam, 1976. III, §216.

386 Vgl. Košenina, *Anthropologie und Schauspielkunst*, 38.

387 Vgl. Thurner, *Beredte Körper*, 107 und Schroedter, Stephanie: Tanzliteratur als Quelle zum Tanz – Entwicklungen und Tendenzen. In: Dahms, Sibylle; Schroedter, Stephanie (Hg.): *Der Tanz – ein Leben. In Memoriam Friderica Derra de Moroda*. Salzburg: Selke, 1997, 161–179, hier 172.

Schriften übernimmt".[388] Gewiss werden manche Passagen – philologisch nachweisbar – übernommen; wichtiger in diesem Kontext erscheint jedoch, welcher Filter der Rezeption sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zeigt. Der Großteil *Über den mimischen Tanz* von Lukian, der eine Herkunftsgeschichte des Tanzes aus dem Ritual zu erzählen und zu systematisieren versucht und sich Darstellungsmustern des Mythos widmet, wird ausgeblendet. Drei Aspekte, die bei Lukian verschriftet sind, scheinen in Noverres Zeit von Relevanz: Erstens die Darstellung, zweitens die Beschaffenheit von Körperlichkeit – hier spricht Lukian von „Stärke und Weichheit" der Glieder – und drittens die Wirkung (Katharsis durch „Thränen").[389] Die Rhetorik als „Darstellung der Seelenzustände", die „Deutlichkeit der Darstellung" und die „getreu nachahmende Darstellung"[390] erheben den mimischen Tanz bei Lucian zu einer darstellenden Kunstform, wobei die eindeutige Lesbarkeit der „Seelenzustände" mittels mimischer Aktion priorisiert und die Zuordnung von Rolle und Emotion entscheidend ist.

> „Ausdruck und Darstellung der Seelenzustände, der ruhigern sowohl als der aufgeregteren, der Liebe, des Zornes, der Trauer, der Raserei, und dabei die strenge Beobachtung des rechten Maßes – Das ist die Aufgabe dieser Tanzkunst. Und so kann uns, zu unserer Bewunderung, an einem Tage Athamas in seiner Raserei, Ino in ihrer Todesangst, dann Atreus, und gleich darauf Thyest, sofort Aegisthus oder Aerope vor die Augen treten, und doch ist es nur Einer, der alle diese Rollen spielt."[391]

Noverre greift die Verkörperung und Vermittlung von Seelenzuständen auf, wobei er den Körper als Maschine begreift: „Die Leidenschaften [sind] die Triebfedern, welche die Maschiene in Bewegung setzen: […]."[392] Es handelt sich bei dieser Vorstellung von Körper um eine zeitgenössische, die bei Lukian nicht existiert.

---

[388] Vgl. Stabel, Ralf: Große Männer müssen nur große Dinge schaffen. Jean Georges Noverre und seine Reform des Balletts. In: Noverre, Jean Georges: *Briefe über die Tanzkunst*. Hg. von Ralf Stabel. Leipzig: Henschel, 2010, 207–334, hier 215.

[389] Lukian, Über den mimischen Tanz, 897 bzw. 899. Und weiter: „Ihre Wirkung ist so bezaubernd, daß ein Verliebter das Theater als ein vernünftiger Mensch verläßt, wenn er gesehen hat, welch ein trauriges Ende die Raserei der Liebe zu nehmen pflegt […] Ein Beweis, wie sehr solche Darstellungen die Gemüther ansprechen, und wie verständlich sie sind für Jeden der Zuschauer, sind die Thränen, welche vergossen werden, so oft sich eine rührende oder klägliche Scene darbietet." (899)

[390] Lukian, Über den mimischen Tanz, 882 bzw. 890.

[391] Lukian, Über den mimischen Tanz, 894.

[392] Noverre, *Briefe über die Tanzkunst*, 200.

In der Tanztheaterpraxis des 18. Jahrhunderts werden tragische Gefühle schließlich vor allem über gestische Variationen und die Ausdrucksqualitäten der Arme hergestellt.[393] Besonders deutlich wird dies in Szenen des tragischen Balletts *Der gerächte Agamemnon*, in denen die Figuren emotiv auftreten wie beispielsweise Klytaimnestra. In Aischylos' *Agamemnon* hadert sie nicht, sondern verfolgt eine kühle Strategie, die sprachlich vermittelt wird: „Das tragische Pathos schöpft aus Bildern des Schreckens, d. h. der Mythologie, die durch ästhetische Abstraktion transformiert wird."[394] Bei Noverre wird Klytaimnestra zur tanztheatralen Kunstfigur, die das Erscheinen des Schreckens und Leidenschaften über körperliche Darstellung vermitteln können muss. In *Der gerächte Agamemnon* präsentiert sie verschiedene und teils ambivalente Emotionen (Glück, Schrecken, Furcht, Verzweiflung, Zweifel, Wut, Reue, Verwirrung der Sinne) in rascher Abfolge. Noverre gibt keinen genaueren Hinweis zur Art der Ausführung, doch es scheint, dass sie der neuen Darstellungsdoktrin einer „Kontinuität des Spiels" entspricht, die in den Traktaten zur Schauspielkunst der Zeit manifest wird:

> „Getrieben nach ‚Verlebendigung' und ‚Beseelung' preisen die Dramaturgen und Theoretiker der Schauspielkunst das ‚Feuer' als dasjenige Element, das der ‚Action das Ansehen der Wahrheit zu geben' [Gotthold Ephraim Lessing] imstande ist. Das ‚Feuer' des Schauspielers treibt ihn an, die Kette des Ausdrucks nicht abreißen zu lassen und jede einzelne Nuance mit der anderen zu verbinden."[395]

Die schnelle körperliche Verwandlung durch gestische Folgen ist es, die im Tanztheater des 18. Jahrhunderts die tragische Erfahrung zumindest möglich macht. Die Gestensprache ist „plus bref et plus concis que

---

[393] Vgl. Noverre, *Lettres sur les Arts Imitateurs*, 397: „Je demande plus de variété et d'expression dans les bras; je voudrais les voir parler avec plus d'énergie: ils peignent le sentiment et la volupté, mais ce n'est pas assez; il faut encore qu'ils peignent la fureur, la jalousie, le dépit, l'inconstance, la douleur, la vengeance, l'ironie, toutes les passions de l'homme; […]."

[394] Bohrer, *Das Tragische*, 204.

[395] Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt*, 241. Bei Lessing steht der „Kontinuität des Spiels" die Unterbrechung als Pause und Pose zur Aufladung mit Bedeutung gleichwertig gegenüber. Bei Noverre existieren keine spezifischeren Hinweise zur Zäsur in den Gestenfolgen, allerdings verweisen die Kostümfigurinen auf den Moment des Innehaltens und die Verdichtung in (tragischen) Posen.

le discours".[396] Blitzartig vergegenwärtigen die Gesten einen Gedanken und/oder ein Gefühl:

> „Einen Gedanken durch Worte vorzustellen, dazu gehört eine gewisse Zeit, die Gebehrden zeigen ihn auf einmal mit Nachdruck; es ist ein Blitz, der aus dem Herzen fährt, in den Augen flammt, alle Gesichtszüge hell macht, den Knall der Leidenschaften verkündigt, und uns gleichsam die Seele nackend sehen läßt."[397]

Tanz soll – und das ist revolutionär in der Konzeption von Noverre – über Pathosdarstellungen unmittelbar in einer plötzlichen, artifiziell hergestellten Zeitlichkeit erlebbar werden. Die gestischen Kontraste sind hier weniger äußerlich im Sinne von räumlichen Figurenkonstellationen hergestellt, sondern die Kontrastierung erfolgt innerhalb der einzelnen Figur und verlangt eine spezifische Modellierung von Gesten, die zwar theatral, allerdings nicht übertrieben und mit „wohldosierter Nachlässigkeit" ausgeführt werden sollen.[398] Eine wesentliche Neuerung zu Noverres Zeit ist die Betonung der Möglichkeit der schnellen Aktion durch „Gebehrden", die für Produktion wie Ästhetik bestimmend wird.

> „Keine Worte können weder Lust noch Verdruß, weder Verachtung noch Liebe so bestimmt, so lebhaft, viel weniger so schnell ausdrücken, als die Gebehrden. Also ist auch nichts, wodurch man schneller und kräftiger auf die Gemüther wirken kann."[399]

Wie diese Gesten allerdings genau ausführt werden sollen, dazu äußert sich auch Noverre in seinen Schriften nicht konkret:[400]

> „Die Ausdrucksqualitäten verwendet er nicht definitiv: weder unterscheidet Noverre zwischen abstrakter Kodifizierung und der Kodifizierung der Ausdrucksbewegungen, noch trennt er zwischen inhaltlichen und formalen Elementen. [...]; für die Ausdrucksbewegungen würde die Thematisierung inhaltlicher Komponenten die Wahrnehmung der inneren Vorstellung und ihres Verhältnisses zur Bewegungsäußerung bedeuten. Diesen Schritt

---

396 Noverre, *Lettres sur les Arts Imitateurs*, 137.

397 Noverre, *Briefe über die Tanzkunst*, 147–148.

398 Vgl. Dahms, *Der konservative Revolutionär*, 270.

399 Sulzer, Gebehrden, 427.

400 Noverre zitiert wiederholt Denis Diderot, und man kann eine Kenntnis und ein Interesse für dessen komplexe Schriften zum somatischen Körperausdruck vermuten, doch auch hier erfolgt keine theoretische Ausdifferenzierung im Hinblick auf das Reformballett.

> vollzieht Noverre nicht, er untersucht Bewegung und Ausdrucksbewegung anhand der dominanten Erscheinungsform.“[401]

Im Vergleich mit Engel ruft Noverre in seinen Briefen über die Tanzkunst noch „ansatzweise klassifizierende Empfindungsskalen“ auf, „wobei […] Noverre die Ambivalenz der Affektdarstellung zu ahnen scheint, aber noch weit davon entfernt ist, diese als theatralische Variation zu erkennen“.[402]

> „Sie [die Arme] müssen auch die Wuth, die Eifersucht, den Unwillen, die Unbeständigkeit, den Gram, die Rache, den Spott, mit einem Worte, alle natürlichen Leidenschaften des Menschen mahlen, und einhellig mit den Augen, der Physiognomie und den Schritten mir den Ausdruck der Natur verständlich machen.“[403]

Noverre ruft zwar bekannte Affekttypen auf, doch er geht in seiner Theoretisierung nicht näher auf die Möglichkeit einer individuelleren Gestaltung oder die Herausbildung eines idealisierten Charakters für seine Hauptfiguren ein. Allerdings kann man von einem Konzept und einer tanztheatralen Praxis der „Vermischung von verschiedenen Leidenschaften“ ausgehen, die über die tradierte Reduktion einer Figur auf eine einfache Leidenschaft hinausgeht.[404] Der englische Schauspieler David Garrick ist für Noverre das Modell, das „Muster“ eines idealen

---

401 Jeschke, Noverre, Lessing, Engel, 92.

402 Jeschke, Noverre, Lessing, Engel, 106, Fußnote 64.

403 Noverre, *Briefe über die Tanzkunst*, 207–208.

404 Vgl. Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt*, 247. Günter Heeg interpretiert dies als einen Paradigmenwechsel im Schauspiel vom Pathos zum Ethos: „Mit dieser anthropologischen Wende verändern sich objektiver Gehalt und angestrebte Wirkung der Personengestaltung gegenüber dem 17. Jahrhundert vom Pathos zum Ethos. Dort macht die eine dominierende Leidenschaft die Person zum *sub-jectum* und liefert sie und den Zusehern dem Pathos aus. Das Pathos der Figur ist der zentrale Gegenstand der Darstellung, auch wenn dessen Wirkung durch das Gebot der *bienséance*, das Ideal der Selbstbeherrschung (Corneille) und das Prinzip der ‚klassischen Dämpfung‘ (Racine) eingeschränkt wird. Die Welt des Ethos dagegen ist die des Charakters, dem es gelingt, das Pathos zu vermeiden, indem es eine Leidenschaft nicht übermächtig werden läßt, sondern sie in den Zusammenhang differenzierter Empfindungen integriert.“ (247) Die Anerkennung der alten Wirkungsmächtigkeit des Pathos als Widerfahrnis und die Erfahrung des Tragischen als gegenwärtige Ekstase, die quer zu den Idealen der Tragédie classique steht, doch beispielweise in Noverres Antikenkonstruktion und -rezeption eine entscheidende Rolle spielt, scheint hier vernachlässigt. Auch lässt sich Pathos im Sinne des Tragischen in der Antike nicht auf eine Leidenschaft reduzieren, sondern ruft verschiedene Gefühle (Angst, Zorn, Mitleid ...) auf.

Ausdruckskörpers auf der Bühne, der „Tragisches" „durch auf einander folgende Bewegungen" in Erscheinung bringt und im „Pathetischen rührt":

> „[M]an könnte ihn den Protheus unserer Zeit nennen, denn er spielt alle Gattungen von Rollen, und zwar mit einer Vollkommenheit und Wahrheit, die ihm nicht allein den Beyfall seiner Nation, sondern auch von allen Fremden Lob und Bewunderung erwerben. Er ist so natürlich, sein Ausdruck ist so mannichfaltig, sein Gestus, seine Physiognomie und seine Blicke sind so rednerisch, so überzeugend, daß ihn selbst der versteht, der kein Englisch weiß; es wird einem nicht schwer, ihm zu folgen. Er rührt im Pathetischen; im Tragischen erregt er die auf einander folgenden Bewegungen der heftigsten Leidenschaften, er wühlt, wenn ich so sagen darf, im Eingeweide des Zuschauers, zerreißt ihm das Herz, durchbohrt ihm die Seele, und preßt ihm blutige Thränen aus."[405]

Noverre nennt Garrick einen „Protheus" seiner Zeit. Der Vergleich mit dem wandlungsfähigen Meeresgott aus der älteren griechischen Mythologie ist Lukian entlehnt, der vom „ägyptischen" Proteus als „von einem geschickten Pantomimen" spricht, „einem Meister der Kunst der Nachahmung, der sich alle möglichen Stellungen und Figuren geben, uns durch die Art seiner Bewegungen bald den weichen Fluß des Wassers, bald die Heftigkeit des flammenden Feuers, bald wieder den wilden Ungestüm eines Löwen, oder den Grimm eines Panthers, bald einen vom Winde bewegten Baum, kurz alles darstellen konnte, was er nur immer wollte."[406]

Der Imitations- und Verwandlungsaspekt und die Fähigkeit, den Körper im Akt des Tanzens zu modellieren und ihm verschiedene Gestalten zu geben, sind es, die eine Gleichsetzung Proteus-Pantomime und spezifischer Proteus-Garrick für Noverre augenscheinlich machen. Die Bewegung und der physische Spielstil des Schauspielers, der den Kodex der deklamatorischen Gesten zu sprengen scheint, fasziniert den Tanzpraktiker.

> „Above everything else, what must have struck Noverre with the force of a revelation was Garrick's intensely physical acting style, which consciously and systematically privileged nonverbal, corporal crystallizations of emotional intensity over the established rules of sonorous declamation." [407]

---

[405] Noverre, *Briefe über die Tanzkunst*, 157–158.

[406] Lukian, Über den mimischen Tanz, 874.

[407] Lada-Richards, Ismene: Dead but not Extinct: On Reinventing Pantomime Dancing in Eighteenth-Century England and France. In: Macintosh, Fiona (Hg.): *The Ancient*

In der Beschreibung von Garricks Spielstil erwähnt Noverre besonders die „konvulsivischen Bewegungen der Gesichtsmuskeln, der Arme und der Brust, [die] […] diesem grauenvollen Gemählde den letzten Pinselzug [gaben].“[408] Trotz dieser beinahe versteckten Hinweise zur Schauspielpraxis verläuft die Argumentation hauptsächlich über die dramaturgische Funktion der Gesten. Die Verkörperung von Zorn, Liebe etc. steht im Zentrum von Noverres Interesse an der Geste. Es geht in Der gerächte Agamemnon nur bedingt um eine Konstanz der Rollenfigur. Im Gegenteil, es ist die in zeitgleichen Diskursen zu vermeidende „Zerreißung des Charakters“ durch „vermischte Leidenschaften“,[409] die das Tragische in Erscheinung zu bringen vermag und sich der Intergration und der „Ökonomisierung der Gefühle“ widersetzt. Die Leidenschaften werden in den Szenarien des Reformballetts nicht präzisiert und graduiert, wie in der Lehre der Zusammensetzung des Ausdrucks von Johann Jakob Engel gefordert,[410] sondern entsprechen einer Typologie, wie man sie in den älteren Traktaten über Malerei, Schauspielerei oder Rhetorik etablierte; es lässt sich vermuten, dass das Publikum ein gewisses Wissen über kodifizierte Erscheinungsformen von Ausdrucksgesten hatte, vermittelt über andere Kunstdiskurse und sehr wahrscheinlich auch über die theatrale Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts.[411] Auf dieses „implizite Gesten-Wissen“[412] bezieht sich Noverre und setzt es voraus.

Dancer in the Modern World. Responses to Greek and Roman Dance. Oxford: Oxford University Press, 2010, 19–38, hier 25.

408 Noverre, *Briefe über die Tanzkunst*, 163.

409 Vgl. Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt*, 251. Und weiter: „Charakter heißt Integration. Zuviel ‚Widerstand‘ der nachgeordneten Gefühle kann die Integration ebenso gefährden wie ein Zuwenig an Dämpfung und Ablenkung der vorherrschenden. Immer geht es darum, den ‚Ausbruch‘ des Pathos zu verhindern. Unter der Bedingung gewaltsamer Herrschaft im ‚Inneren‘ des Charakters bedeutet das den unendlichen Aufschub des gewaltsamen Ausbruchs. Dazu bedarf es des angemessenen ökonomischen Umgangs mit der ‚Macht der Gefühle‘.“

410 „[…] der Ausdruck [muß] Präcision [haben]. Und diese Präcision wird er haben, wenn in der Zusammensetzung nichts weder zu wenig noch zu viel, der Grad im Ganzen der jetzigen Stimmung gemäß, die Hauptempfindung herrschend, und die untergeordnete auch im Ausdruck nur die Nüance; endlich, wenn in der Mischung jede so gehalten, so gemäßigt ist, wie es ihr bestimmtes Verhältnis zu allen anderen erfordert.“ Engel, *Ideen zu einer Mimik*, Bd. 1, 330–331.

411 Vgl. dazu Nye, Edward: ‚Choreography‘ is Narrative. The Programmes of Eighteenth-Century Ballet d’Action. In: *Dance Research Journal*, 26/1, 2008, 42–59, hier 51.

412 Zum Begriff „implizites Gesten-Wissen“ vgl. Wulf/Fischer-Lichte, Einleitung, 13.

Bezeichnenderweise ist es Gasparo Angiolini, der in seinen Lettere a Monsieur Noverre wertvolle Hinweise zu den zwei unterschiedlichen theoretischen und tanztheaterpraktischen Annäherungen an die Herstellung des Tragischen im Reformballett – von ihm selbst und von Noverre – im 18. Jahrhundert gibt. Vor allem die Hervorbringung von Fiktionen mittels Körperlichkeit ist ein Topos, der divergent verhandelt wird.

> „Ich erkläre mich hier: Ich habe es noch niemals in der Pantomime zustande gebracht zu sagen: ‚ich bin Achill, Ulisse, Penelope etc.', auch konnte ich niemals vergangene Ideen oder auch künftige erläutern, und noch viel weniger zusammengesetzte und komplizierte Gedankengänge; ich wüßte nicht was man mit bloßen Gesten mit diesem Dialog zwischen Aegist und Klytemnestra anfangen soll, den Sie – wie ich glaube – sehr deutlich in der ersten Szene des Balletts Agamemnon erklärt haben."[413]

Angiolini sieht die Möglichkeit der Hervorbringung von Illusion mittels Gesten eingeschränkt. Weder die Vergangenheit, Zukunft noch komplexere Geschehnisse können seiner Ansicht nach pantomimisch erzählt werden, und er fordert eine zukünftige „vernünftige Nomenklatur" für Gesten, die das Publikum studiert und auswendig kennt, um die Ideen und Handlungen dechiffrieren zu können.[414] Die eindeutige Lesbarkeit soll garantiert sein und kann durch Kodifizierungsstrategien erleichtert werden. Die Pantomime der „Alten" interpretiert er im Sinne der Idee der Ballettreform und seiner tänzerischen Individualisierung, Verinnerlichung und Subjektivierung. Wiederholt betont er die Spezifik einzelner Pantomimen in der Antike, die kein stereotypes Bewegungsvokabular aufrufen wie das mit „Entrechats oder Gambaden" besetzte „Gaukeleyen"-Ballett seiner Zeit.[415] Letztlich diskursiviert Angiolini nicht, wie die Forderung nach einer Nomenklatur von Gesten und der Aspekt der tänzerischen Individualisierung zusammenhängen. Man kann nur rückschließen, dass sich in der Ausführung von bestimmten Gesten eine gewisse tänzerische Kompetenz und performative Qualität zeigt. Was soll nun ein Tänzer in den Augen Angiolinis alles können? Das Schlüsselwort Angiolinis in der Beschreibung (s)eines idealen Tän-

---

413 Angiolini, Gasparo: *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*. Mailand: Giovanni Battista Bianchi, 1773, 35–36. Deutsche Übersetzung: Sibylle Dahms.

414 Vgl. Angiolini, *Lettere*, 37.

415 Angiolini, Gasparo: Abhandlung über die pantomimischen Tänze der Alten. In: *Hamburger Unterhaltungen*. Hamburg: Christian Bock 1766, Bd. 2, 351–374, hier 353.

zers[416] ist „Tänzer-Compositeur“: Wie der „Compositeur“ eines Balletts muss der Tänzer mehrere Kompetenzen, Eigenschaften vereinen: Er soll im strengen Sinne die Kunst des Danza seria und seinen Körper als Instrument virtuos beherrschen. Dies bildet die Voraussetzung für den pantomimischen Tanz, der mittels Gesten und Figuren (in Interaktion) eine Visualisierung und Verkörperung von Leidenschaften und menschlichen Vorstellungen intendiert. Die „Vision“ des Zeigens von menschlichem Sein in all seinen Facetten und in allen möglichen Situationen, die vor den Augen des Publikums sichtbar wird und durch die das „Wahre“, das „Große“ und das „Poetische“ in Erscheinung treten kann, bedarf neben Tanztechnik, Ausdrucksqualität auch Kenntnisse von Musik und anderen freien Künsten. Anders als sein Zeitgenosse Denis Diderot, der mit „Il est double“ die innere Distanz des Schauspielers zur Hervorbringung von Gefühlen beim Publikum als grundlegend erachtete, setzt Angiolini die gefühlsmäßige Identifikation des pantomimischen Tänzers mit seiner Rollenfigur voraus.

> „[D]er pantomimische Tänzer muß, wie wir gezeigt haben, alle Leidenschaften, alle Regungen des Herzens auszudrücken wissen.
> Er selbst muß in seinem Innersten von allem, was er vorstellen will, aufs lebhafteste durchdrungen und gerührt seyn: er muß endlich jene innerlichen Schauder, welche der Abscheu, das Mitlieden, das Schrecken in unsrer Brust mit uns selbst reden, und uns so erschüttern, daß Blässe, Seufzer, Zittern und Thränen sich äußerlich zeigen; […].“[417]

[416] „Unter einem echten Tänzer verstehen wir nicht jenen, der nur mit Perfektion die Danza seria tanzt, denn ein Teil bildet nicht das Ganze. Vielmehr meinen wir den, der zu dieser alle notwendigen Kenntnisse hinzufügt, die ein echter Tänzer-Compositeur haben muss. Er muss, nach der Danza materiale, die man – bei vorausgesetzter Körperform und der nötigen Dispositionen der Gliedmaßen, die die Kunst erfordert – in wenigen Jahren lernen kann, den pantomimischen Tanz studieren, jene Tanzform, die die Leidenschaften und alle menschlichen Vorstellungen umfasst; sie, die eine profunde Kenntnis der Musik verlangt und die andere noch viel schwierigere Kenntnis des menschlichen Herzens, zusammen mit der Kunst Figuren zu gruppieren, die Gesten zu verschönern, und sie dem Tempo der Musik zu unterwerfen, wie auch der strengen Kunst der Poetik, die vielfältigen Interessen in eins zusammenzufügen, alle geistigen Schönheiten der freien Künste zu vereinen, um sie in Art einer Vision vor den Augen der Zuschauer sichtbar werden zu lassen. Sie [die pantomimische Tanzform] ist es, die alle Gebräuche, Sitten, Laster, Lächerlichkeiten, Charaktereigenschaften aller Menschen in jeder nur möglichen Situation umfasst und die ohne das Wahre, Große, Poetische, ohne die Affekte und die außerordentlichen Gegenstände, außer einer starken Vorstellungskraft von den Unterschieden in allen Verhältnissen nicht bestehen kann.“ Angiolini, *Lettere*, 78–79.

[417] Angiolini, Abhandlung, 372.

Der Ausdruckskörper im Tanz wird zum Spiegel eines inneren Zustands. Bewegung, Geste und Gefühl sind direkt aufeinander bezogen. Das diderotsche Paradox des Schauspielers – „er hat eine doppelte Perspektive, zum einen die Illusion der repräsentierten Person und zugleich eine innere Distanz, in der er sich als jemand anderen behauptet“[418] – erfährt hier keine Übertragung auf den Tanz. Das Paradox ist ein anderes: Die Fiktion/das Phantasma, das eigentlich der Poesie vorbehalten ist, muss in Angiolinis Reformballett über den Körper als Instrument vermittelt werden.

Gleichzeitig findet Angiolini die Intensivierung und Verdichtung der tanztheatralen (Re-)Präsentation von menschlichem Sein wie sein Zeitgenosse Noverre in der Tragödie, im Tragischen: „Unzufrieden mit diesen Gattungen ging ich zum furchterregenden Pathos über, zum Erhabenen des wahrhaft Tragischen.“[419] Das Tragische manifestiert sich bei Angiolini – ganz im Sinne der klassischen Tragödientheorie, die für ihn die zentrale Referenz in seiner Antikenrezeption ist – in der Erzählung einer schrecklichen Geschichte, im Aufzeigen eines furchtbaren Geschehens. Das Tragische und das Erhabene können über den pantomimischen Tanz in Erscheinung treten. Gleichzeitig grenzt sich das Reformballett vom Divertissement ab.

> „Infolgedessen komponierte ich und führte ich 1765 das Ballett ‚Semiramis' auf, einen der grauenerregendsten Stoffe, der uns aus der Antike überliefert ist. Eine so rabenschwarze Katastrophe, ein so furchtbares Geschehen machte so lebhaften Eindruck auf jene Gemüter, die der Überzeugung waren, das Ballett beschränke sich nur auf Alltagssitten, Alltagsgebräuche und heitere Aktionen, dass man mich für einen in die Irre gegangenen Wahnwitzigen hielt, der sie ebenfalls zu einem solchen Irrsinn verführen wollte.“[420]

Durch die Inszenierung eines tragischen Geschehens auf der Bühne wird der Tanz als hohe, als „feyerliche“ Kunst aufgewertet. Angiolinis Konzeption des Reformballetts ist wirkungsintentional;[421] er sucht in der Antike nach Referenzen für Schreckliches, Schauderhaftes, das sein zeitgenössisches Publikum zu bewegen vermag. Das „Pathetische“ von Aischylos, Sophokles und Euripides verliert zwar nichts, wenn es von pantomimischen Tänzern aufgeführt wird, dennoch ist man

---

418 Gebauer, *Mimesis*, 250.

419 Angiolini, *Lettere*, 18.

420 Angiolini, *Lettere*, 18–19.

421 Vgl. Angiolini, Abhandlung, 355.

„jetzt weit davon entfernt, mit den unsrigen Schrecken und Mitleiden hervorzubringen!“[422] Diese Bemerkung klingt widersprüchlich, doch sie zeigt eigentlich nur deutlich, dass sich der Begriff und die Vorstellung von Pathos in der Antike und im 18. Jahrhundert nicht mehr entsprechen. Das Pathos als „Pathetisches“ wird zum Phänomen, das nicht mehr widerfährt, sondern mit Vernunft austariert werden kann.

Das Ideal des weinenden Körpers, der von Schrecken und Mitleid durchdrungen ist, scheint zwar unmittelbarer auf die Antike zu verweisen, doch spiegelt es sich direkter in der Theorie der gefühlsbezogenen „Ausgießungen“ des 18. Jahrhunderts. In der Katharsis-Theorie ist das Weinen die körperliche Auswirkung und Erscheinungsform von Jammern und Schaudern und nicht mit einem Empfindungsdiskurs verbunden, der in der Aufklärung die Tränen strömen lässt. Bei Angiolini spricht das Tragische vor allem über die rhetorisch perspektivierten Körper der zwei bis drei Tänzer-Protagonisten, der Tanz wird zur „Redekunst“.[423]

> „Aus dem vorgelegten Entwurfe [*Semiramis*] sieht man deutlich, daß dieses Ballet eine vollständige Aktion ausmacht, daß sie lebhaft, interessant ist, und allezeit auf einen gewissen Zweck zielt, ohne durch Episoden, welche sie nur matter machen würden, aufgehalten zu werden; ferner, daß man nach diesem Entwurfe eine Tragödie, wie die griechischen, machen könnte, wenn man meine Personen reden ließe, und statt des Balletchors, dessen ich mich bedient habe, Chöre von Magis, von Satrapen, von Volk, und von Frauenzimmer anbringen wollte.“[424]

Vor Angiolinis geistigem Auge schwebt die literarisierte Tragödie, die er regelkonform vergegenwärtigen möchte. Er bezieht sich auf das griechische Drama: Die Nachahmung von Form macht die zuweisbare und erkennbare Ähnlichkeit mit der griechischen Tragödie aus. Für ihn ist die Poesie die Kunst der Imaginationen. Nur durch sie entstehen Fiktionen/Phantasmen, die im Tanz lediglich „wiedererkannt“ werden: „Die Poesie allein hat das Vermögen, Personen zu erschaffen: die Geschöpfe ihrer Einbildungskraft darzustellen; die Mahler und wir, wir müssen uns damit begnügen, sie wieder zu erkennen.“[425] Der pantomimische Tanz kann größte tragische Begebenheiten darstellen, sie erkennbar machen, das ist eine Funktion: „Der tragischpantomimische Tanz ist also das,

---

[422] Angiolini, Abhandlung, 357.
[423] Vgl. Angiolini, Abhandlung, 359.
[424] Angiolini, Abhandlung, 366.
[425] Angiolini, Abhandlung, 368.

was die Tragödie in der Poesie ist; […].“[426] Wie wir aus den Lettere wissen, bezieht sich Angiolini in seiner Antikenrezeption vor allem auf die Poetiken (Aristoteles und Horaz) und die römische Pantomime; das Konzept des Imitativen scheint ihm näher als das der Mimesis im Sinne des Sich-Ähnlich-Machens. Mit einer analytischen Herangehensweise versucht er Ordnungen und Gesetze für den Tanz zu bestimmen, da Kunst ohne Ordnung und Gesetz nicht denkbar ist.

> „Wenn also alles in den Künsten Gesetz ist und System, wäre es nicht lächerlich, wenn nur die Gesten, die der pantomimischen Kunst als Sprache dienen, als einzige frei von und unvereinbar mit Ordnung und Gesetzen wären?
>
> Steigen wir zum Ursprung der Gesten hinab, verfolgen wir ihre Fortschritte, und wir sehen, dass die Motoren dieser [Gesten] die Affekte, die Leidenschaften sind.“[427]

Wenn es für die Gesten eine bestimmte Ordung und Gesetze gibt, kann man – durch ihre unmittelbare Verbindung – auch die Affekte kontrollierbar machen.

Noverre hingegen favorisiert das unmittelbare Erleben und riskiert Uneindeutiges auf der tanztheatralen Bühne. Die Modellierung von Körperlichkeit folgt einem Konzept des Situativen, des präsentischen Erscheinens von Figuren, die szenisch und tänzerisch interagieren. Und so bewegt sich das gestisch-dramaturgische Konzept Noverres in einer Zwischenzone von rationalem Verstehen und einem Erkundungsspiel der Sinne.

Exemplarisch scheint der sechste Auftritt im dritten Akt aus *Der gerächte Agamemnon*, der das Motiv des dramatischen Sterbens und schießlich die sich über den Leichnam werfende Frau aufgreift:

> „Bey dem Anblicke der ermordeten Cassandra und ihres sterbenden Vaters brechen sie [Electra und Iphise] in ein verweiflungsvolles Geschrey aus: sie werfen sich auf den blutigen Körper des Agamemnon, drücken den heftigsten Schmerz über dieses tödtende Schauspiel aus. Agamemnon streckt sterbend seine Arme nach ihnen aus, er empfängt ihre Seufzer und Thränen. Electra steht unsinnig auf, ganz der Verzweiflung überlassen: sie wirft sich wiederum zu Agamemnons Füßen, welche die junge Iphise unaussetzlich mit ihren Thränen benetzte.“[428]

---

[426] Angiolini, Abhandlung, 373.
[427] Angiolini, *Lettere*, 105.
[428] Noverre, *Der gerächte Agamemnon*, 15.

Verzweiflung, Geschrei, Schmerz, Seufzer und Tränen: Noverre ruft im Szenar die heftigsten tragischen Gefühle und Affekte auf, gibt allerdings keine Hinweise zur performativ-tänzerischen Ausführung. Obwohl er selbst gerne – ganz im Zeitgeist des Klassizismus – diskursiv die antike Pantomime als Referenz für sein Reformkonzept heranzieht, wäre es mehr als spekulativ im Hinblick auf Gestenkonventionen und Typologie von Gefühlen/Affekten einen unmittelbaren Bezug zur Antike herzustellen. In seinen Lettres sur la danse (1803) erwähnt er, dass antike Pantomimen ein kodifiziertes Gestenwissen verschriftet zur Verfügung hatten („dictionnaires explicatifs de tous les gestes possibles"),[429] doch auf welche Quellen er sich beruft und wie diese aussahen, bleibt unerwähnt.

Das Reformballett des 18. Jahrhunderts operiert mit dem (Gesten- und Bewegungs-)Repertoire *seiner* Zeit, einem heute zum Teil unverfügbar gewordenen Wissen. Eine wichtige Quelle zur Erscheinungsform von Pathosgesten sind die 1791 entstandenen Kostümfigurinen von Louis-René Bouquet zu *Der gerächte Agamemnon*. Auffallend ist ihre Expressivität jenseits von barockem Kodex und Symbolität. Die Finger- und Handgesten entsprechen Garricks und somit Noverres Funktionalisierung als „sprechende Zungen".[430]

Klytaimnestra tritt in der Zeichnung von Bouquet wegen der ins Bild übertragenen motorischen Aktivierung des Oberkörpers und der Arme als dynamische Figur in Erscheinung. Das Kostüm ist der Idee und Ästhetik der „Draperie"[431] verpflichtet und verhüllt das Oppositionsprinzip und den Dreifachfokus des Körpers. [Abb. 17] Kopf/Blick (die Sichtlinie führt schräg links aus dem Bild heraus), Torso/Arme (nach vorne ausgerichtet, die Arme in leichter Diagonale) und Unterkörper (wahrscheinlich rechts ausgedrehte Füße) drehen in verschiedene Richtungen. Klytaimnestra wirkt im Vergleich zur Kostümfigurine Agamemnons in Gestus und Haltung mehr in Aktion. Sie scheint im Moment der Gewichtsübertragung gezeichnet zu sein. Die Pose impliziert eine kaum merkliche Instabilität, die auf das dramatische Geschehen verweist. Das Zentrum der Schwerkraft bleibt an der Vertikale ausgerichtet. Ebenfalls deutlich scheint der höhere Energieaufwand –

---

[429] Noverre, Jean Georges: *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts. Observations sur la construction d'une salle d'opéra, et programmes de ballets*. Bd. 3. St. Petersburg: Schnorr, 1804, 53.

[430] Vgl. Pappacena, Flavia: *The Language of Classical Ballet. Guide to the Interpretation of Iconographic Sources*. Rom: Gremese, 2013, 114.

[431] Zur Draperie vgl. das Kapitel Erscheinungsauftritte.



Abb. 17: Noverre, Jean Georges: *Habits de costume pour l'exécution des ballets de M.r Noverre dessinés par M.r Boquet* […]. Bd. 2. [1791]. Manuskript. Stockholm, Kungliga Biblioteket, Ms 254:2, Bild 46.

Austins „the stroke of gesture“[432] – in der Ausführung der Arm- und Handgesten zu sein, der auf ein leidenschaftliches Gefühl verweist. Die Pathosdarstellung geht bewegungsanalytisch betrachtet mit einer hohen Aufwendung von muskulärer Energie einher. In mehr körperorientierten als metaphorischen Diskursivierungen von expressiven Posen und Gesten werden die Muskeln und die Nerven (wie beispielsweise schon bei Jelgerhuis und später bei Engel und Austin) zu wichtigen Bewegungsthemen.

Im Tänzerischen der Hauptfiguren scheint es nicht mehr um die mechanische Exaktheit in der Ausführung zu gehen, sondern vor allem um ein ausdrucksintensives Zeigen von Leidenschaften. Auch zeigt sich die Präferenz für kurvige Körper-, Gesten- und Bewegungslinien, die einer im 18. Jahrhundert verortbaren Ästhetik des Klassischen zuordenbar sind. Weiche und runde Konturen gelten nicht nur bei Noverre, sondern auch bei Voltaire, Hoghart oder Riccobini als Manifestation von Grazie:

> „In condemning acute angles and dotted lines (whether in gesture or in port de bras), while at the same time interpreting the curve as a sign of positive values and good breeding, Noverre was not merely adopting a convention of academic dance, but respecting an aesthetic principle of classical art which imbued eighteenth century culture.“[433]

Gleichzeitig entsprechen die Kostümfigurinen und Titelvignetten zu Noverres tragischen Balletten (wie auch Médeé et Jason, Orphée et Eurydice, La Mort d'Hercule) einer barocken Ästhetik und tanztheatralen Oppulenz.[434] Auch treten in Der gerächte Agamemnon noch diverse barock-allegorische und formalisierte Figuren auf. Die Reue (Le Remord) vereinigt beispielsweise in ihrem Erscheinungsbild über das spektakuläre Schlangenkostüm mit „fliegender Draperie“ und die Pose (leichte Kniebeugung, weiter Schritt, abgewinkelte Arme und den Brustkorb beziehungsweise die Stirn berührende Hände, leichte Kopfneigung, Blickrichtung nach unten und ausgeprägte Physionomie durch rechts und links nach oben gezogene Augenbrauen und Faltungen um die Mundpartie) das barocke Körperbild mit einer Dynamisierung des Bewegungsausdrucks. Noverre benützt die Personifikationen, um besonders dramatische Momente zu intensivieren. Im Kontrast zu den neu

---

432 Austin, *Chironomia*, 377.

433 Pappacena, Noverre's *Lettres*, 16.

434 Vgl. Noverre, *Théorie et Pratique de la Danse* (Warschauer Manuskript), Bd. IV.

modellierten Ausdrucksfiguren bleiben sie im Rahmen einer barocken Erscheinungsform:

> „Clear signs of a ‚negative' character are the broken lines and lively angels that predominate the clothing, creating jagged and zigzagged lines. This concept is inherited from traditional iconography, which attributes a negative value to angels and pointed shapes, in clear contrast to the curved lines in the ‚positive' character's costume."[435]

Wichtig bei der Gestaltung der Kostüme ist – ganz im Zeitgeist des Klassizismus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – die Idee der Draperie. In der Ausstellung L'Antiquité rêvee. Innovations et résistances au XVIIIe siècle im Louvre (2010) wird der Zeitraum von 1730 bis 1770 als „Le goût pour l'art classique" systematisiert.[436] Anton Raphael Mengs, Johann Joachim Winckelmann, Denis Diderot und Giovanni Battista Piranesi sind in dieser Perspektivierung Leitfiguren des Klassischen in Kunsttheorie und -praxis, bei denen der Faltenwurf, die Draperie à la grecque als große elegante Formel des Griechischen in Erscheinung tritt. Die Konstruktion des Heroischen in der skulpturalen Kunst funktioniert in der Modellierung des Torsos über die Kontrastierung von nacktem Körper und drapiertem Gewand (Tunika). Noverre greift die Idee der Draperie auf und versetzt sie über das Zusammenspiel von Körper und Kostüm im Tanz in Bewegung. Er möchte „leichte Draperien, die in den Farben kontrastieren und so angebracht sind, dass ich [Noverre] die Gestalt des Tänzers sehen kann. […] die Enden dieser Draperien sollten fliegen und dabei neue Formen annehmen".[437] Noverre rekurriert auf die Schönheitsideale des Klassischen seiner Zeit und transferiert sie in seine tanztheatrale Kunst, die sowohl der Idee der bewegten Figur wie auch der effektvollen Farbkomposition des Kostüms besondere Beachtung schenkt. Die Draperie des Kostüms wird eingesetzt, um die Dynamik des tanzenden Körpers im Raum zu intensivieren und die Körperbewegungen zu theatralisieren. Die farbanalytischen Überlegungen (Hell-Dunkelkontraste, Wirkung bei künstlichem Licht) und das Konzept der „dégradation" – des Einsatzes von reinen Farben im Vordergrund und zarten Nuancierungen im Hintergrund – korre-

---

435 Pappacena, *The Language of Classical Ballet*, 106.

436 Vgl. http://mini-site.louvre.fr/saison18e/fr/antiquite_revee/gout.html (06.04.2011).

437 Zitiert nach Dahms, *Der konservative Revolutionär*, 133.

spondiert mit perspektivischen Überlegungen zu Gruppenformationen.[438]

Noverres visionäre Suche nach einer spezifischen Modellierung von Körperlichkeit, die Pathos (und in seiner Vorstellung das damit in Verbindung stehende Heroische) in Erscheinung zu bringen vermag, unterliegt in seinem Œuvre zahlreichen Modifikationen. Vor allem seine tanztheaterpraktischen Erfahrungen verändern seine theoretischen Überlegungen zur Ausdrucksgeste. Im Vorwort zum Szenar von Euthyme et Eucharis (Mailand, 1775) setzt er beispielsweise an drei Punkten an.

> „Der Tanz ist die Kunst der Schritt(-kombinationen), der anmutigen Bewegungen und der schönen Positionen. Das Ballett, das seinen Zauber zu einem Teil dem Tanz entlehnt, ist die Kunst der Zeichnung von Formen und Figuren. Die Pantomime ist ausschließlich die Kunst, Gefühle und Seelenregungen durch Gesten auszudrücken."[439]

Die noch in den Briefen (1760) betonte Favorisierung und Priorisierung der Pantomime als wichtigster Ausdrucksträger des Reformballetts (im Sinne von Geste und Interaktion) wird relativiert. Die Herstellung des Tragischen erfolgt zusammenfassend auf drei Ebenen: Über die Erstellung von bestimmten Schrittkombinationen, die ästhetisch den Regeln des guten Geschmacks und der Grazie/Anmut folgen, über die Zeichnung von Formen und Figuren, in die nun das Prinzip der Asymmetrie eingeführt wird, und über ein spezifisches Gestenrepertoire, das auf die Verkörperung und Visualisierung von Pathos zielt. Insbesondere Tanztechnik und Geste werden von Noverre weitestgehend getrennt verhandelt. Die Trennung des Körpers in innen und außen bleibt bestehen, die „abstrakten raumzeitlichen Kodifizierungen des Tanzes werden von Noverre nicht in Frage [gestellt]"[440] und das Zusammenwirken von Schritten und Ausdrucksgesten bleibt ungeklärt. Allerdings ist die Einführung des Begriffs der Aktion ein Hinweis auf den Versuch einer (diskursiven?) Verbindung. Es wird dabei der Fokus auf den Tänzerkörper gesetzt, der durch die Aktion Raum und Geschehen gestaltet.[441] In der Theaterpraxis werden die Pathosgesten als zeichenhaftes Programm und

[438] Vgl. Dahms, Der konservative Revolutionär, 133.

[439] Zitiert nach Dahms, Der konservative Revolutionär, 474.

[440] Jeschke, Noverre, Lessing, Engel, 93.

[441] Vgl. Jeschke, Noverre, Lessing, Engel, 93.

die mechanischen Schritte in verschiedenen Szenen spektakulär aneinandergereiht.

Noch in der späten Ausgabe der *Lettres* (1803) behält Noverre die Trennung zwischen mechanischem Tanz und pantomischem Tanz bei. Zweiterer gehört in die Ordnung der imitativen Künste.[442] Besonders interessant ist seine Bemerkung zu den Hauptfiguren seiner tragischen Ballette, aus dem weniger der ästhetische Entwurf des Ballet en action spricht, als seine Erfahrung und die performativ-tänzerischen Neuerungen um 1800.

> „Si la part mécanique de la danse donne au maître de ballets tant de peines et de fatigues, si elle exige tant de combinaisons, combien l'art du geste et de l'expression n'exige-t-il pas de travaux et de soins? Cette répétition de mouvements, cette peinture animée de passions, cette action commandée par l'âme, cette agitation de toute la machine, enfin toutes ces transitions variées ne doivent-elles pas le mettre dans un état de voisin du délire? Si Agamemnon, Clitemnestre, Achille et Iphigénie se trouvent en scène, voilà quatre rôles à enseigner; chacun des acteurs a un intérêt séparé, des sentiments opposés, des vues différentes; chacun d'eux doit avoir le caractère de la passion qui l'agit; il faut donc que le maître de ballets se pénètre de la situation intérieure de ces quatre personnages; il faut qu'il les represénte tous, qu'il fasse les gestes qu'ils doivent imiter, que sa physiognomie s'enflamme au dégrée juste des sensations que chacun d'eux éprouve; il doit prendre le maintien, saisir l'âge et le sexe de ces quatre acteurs; les emportements d'Achille, la fierté d'Agamemnon, le trouble la douleur et les éclats de l'amour maternel; l'obéssiance, et la candeur d'Iphigénie prête à être sacrifée.“[443]

Noverre konzentriert sich auf die Rolle und Funktion des Ballettmeisters, für den der mechanische Teil des Balletts wenig Herausforderung bietet. Umso wesentlicher ist es, dass er die Rollen von Agamemnon, Klytaimnestra, Achill und Iphigenie herausarbeitet, die einen je spezifischen Ausdruck haben, der durch ihr jeweiliges Interesse, ihr Gefühl und ihre Perspektive auf das Geschehen bedingt ist. Der Ballettmeister muss sich quasi in den inneren Zustand jeder der vier Figuren versetzen und die Gesten und Physiognomie dementsprechend gestalten wie auf die Haltung, das Alter und das Geschlecht der Akteure Rücksicht nehmen. Spät in Noverres Œuvre kündigt sich die noch stärker der Illusion verpflichtete Theatralisierung der Geste über die Verbindung

---

[442] Vgl. Noverre, Jean Georges: *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts*. Bd. 2. St. Petersburg: Schnoor, 1803, 106.

[443] Noverre, *Lettres*, Bd. 2, [1803], 131–132.

von Äußerlichem und Innerlichem und die damit verbundene Arbeit an der Ausdifferenzierung der Affektdarstellung an, die allerdings nicht vom Akteur selbst, sondern vom Ballettmeister ausgeht. Retrospektiv bekommt die Inszenierung der inneren Vorstellungswelten der tragischen Figuren (diskursiv) mehr an Gewichtung.

Die zeitgleiche Rezeption von verschiedenen Körper- und Gestenkonzepten (Antike, Barock und Aufklärung) geht in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit einer besonderen Aufmerksamkeit für eine Reihe von kleinen (kinästhetischen) Ereignissen innerhalb des großen theatralen Ereignisses einher, die durch die spezifische interpretative Gestaltung von Pathos-Gesten und Pathos-Posen aufgerufen werden soll. Dabei kommt es zu keiner gänzlichen Verabschiedung des tradierten Repertoires (Schritte, Geste, Mimik), sondern es differenziert sich die Arbeit an der Form an sich aus. Auch wird im 18. Jahrhundert eine erste und eine zweite Instanz von Pathos unterscheidbar: Die erste bezieht sich auf von den Protagonisten ausagierte Leidenschaften und die zweite auf die ausgelösten Affekte im Zuschauer. Die vorgestellte Einheit des Körpers (oder vielleicht besser: beider Körper, nämlich der des Akteurs wie der des Zuschauers) gerät, bedingt durch die notwendig gewordene Regulierung von starken Energien zur Inszenierung von tragischen Figuren, mehr und mehr aus der Stasis.[444]

ERSCHEINUNGSAUFTRITTE

Tragische Auftritte sind – so die These – Erscheinungsauftritte, wobei man unter Erscheinungen hier nicht Chimären, Schatten oder Gespenster versteht, sondern den Auftritt einer Figur, der von Evokationen des Schreckens durchdrungen ist. Ihre Wirkungsmacht bekommen sie durch den gleichzeitigen Modus der Plötzlichkeit und der Erhabenheit: „Die Transsubjektivität zeigt sich am Helden, und sie zeigt sich am Schrecken, indem beide als Erscheinungen über eine jeweils logisch-psychologische Identität heraustreten. Dabei kommt der Mythos in Spiel: Denn offensichtlich hat die Erscheinung des Schrecklichen etwas von dessen Nachhall.“[445] Tragische Auftritte lassen sich durch eine plötzliche

---

[444] Publikationen des 17. Jahrhunderts über Gefühle/Affekte wie die des Akademiemalers Charles Le Brun in *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* (1698) werden weiter rezipiert und beeinflussen die tanztheatrale Ästhetik.

[445] Bohrer, *Das Tragische*, 187.

Erscheinungsweise und einen gewissen transsubjektiven Charakter der erscheinenden Figuren kennzeichnen.

In Noverres *Agamemnon* sind bestimmte Auftritte inszenatorisch so gesetzt, dass sie von der Evokation des Schreckens der folgenden Geschehnisse durchdrungen sind.[446] Diese Auftritte sind höchst präsentisch in dem Sinne, dass sie weder eine spezifische narrative Funktion haben noch eine (psychologisierende) Ausdifferenzierung der Figur vorgenommen wird. Sie sind bloße Erscheinungen des „schönen" Schreckens, verhüllen und enthüllen zugleich die Essenz des tragischen Geschehens. Letztlich zeigen sich hier Möglichkeiten und Grenzen der Inszenierung von Ausdruckskörper und Pathosgesten, denn die Tragik sollte unmittelbar über den auftretenden Körper in Erscheinung treten und sich Vorbereitendes, Verborgenes wie die konventionellen Maßstäbe aufsprengende Funken des Mythos im Akt des Erblickens sichtbar werden.

Plötzlichkeit, Kontrastierung und der Moment der Überraschung sind die Trias, auf dessen Basis Noverre seine Ballette und insbesondere die Erscheinungsauftritte konzipiert.[447] Der Agamemnon-Mythos wird

---

[446] Im Unterschied zu anderen Auftritten sind bei Noverre Erscheinungsauftritte den Hauptfiguren Klytaimnestra, Ägist, Elektra und Iphigenie, Orest und Pylades vorbehalten. Klytaimnestra hat fünf tragische Auftritte, zwei davon gemeinsam mit Ägist und einen als Schatten. Elektra und Iphigenie erscheinen einmal gemeinsam, und zwar unmittelbar nach der Todesszene von Agamemnon am Beginn des vierten Aktes. Für Orest und Pylades sieht Noverre zwei gemeinsame Erscheinungsauftritte vor: Nach der Elektra-Szene, in der sie in Fesseln gebunden sich den „letzten Augenblicke Agamemnons ins Gedächtnis zurückbringt", und am Beginn des letzten Akts, wenn sie das Grabmal besuchen. In all diesen Momenten kommt es zu einer besonderen Verdichtung des Tragischen.

[447] „Noverre based the organization of his ballets on three over-riding criteria: contrast, rapidity and surprise. Contrast, which lay at the heart of the classical tragedy, is the keystone of dance and was conceived as an extension of variety, another cardinal principle of classical art. It was found in all aspects of the production, from the concatenation of the events to the characterisation of the protagonists and the rendering of their behaviour. It is in fact a vital element, generating energy making the course of the action dynamic and preventing it becoming static and tedious. The other two compositional criteria – rapidity and surprise – enabled him on the one hand to keep the spectator in a constant state of agitation, a prey to emotions, and on the other too create set pieces which were homogeneous and well balanced in terms of visual impact, gesture and sound. Rapidity involved brief scenes and swift evolution in the situation (as Noverre put it in Letter XIV, 1760; each scene was to be as quick as a flash of lightening). To ensure surprise Noverre often had recourses to coups de théâtre and both visual and aural special effects (such as miraculous apparitions).

von Noverre als bekannte Erzählstruktur eingesetzt, innerhalb derer sich das Performative entfalten kann. Das Szenar und der annotierte Klavierauszug[448] sind wichtige Quellen, anhand derer sich die Konstruktion von tragischen Auftritten erörtern lässt. Auch wenn sie – nicht nur im historischen Raum – als „Paratexte" unterschiedlichste Funktionen erfüllen,[449] haben sie etwas gemeinsam: Sie geben der Aufführung über den Moment des Ereignisses hinaus eine kulturelle Präsenz, sie ermöglichen eine mediatisierte Archivierung im kulturellen Gedächtnis und können heute als „ereignisstrukturierende Texte" gelesen werden.[450] Durch Programmtexte wird der Kontext aufgefächert wie auch der Plan/Entwurf einer Inszenierung re-konstruierbar.[451]

Die Schwierigkeit des Transfers vom Wort zur Performance, vom Textbuch zur Aufführung ist schon ein Topos der Streitschriften (exemplarisch sei hier die Disputatio von Noverre und Angiolini genannt[452]) in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Wie können die „mots équivoques", also die zweideutigen, ambivalenten Worte einer Erzählung, einfach und unmissverständlich ohne Sprechen dargestellt werden? Noverre spricht von „Interpretationen"[453] und eröffnet so die Möglichkeiten der tänzerisch-figurativen Gestaltung. Eine tanztheatrale Strategie ist es, antike Mythen als Thema zu wählen: „The most ambi-

---

Among the elements of surprise, silence and vocal interjections are among the most original and evocative solutions." Pappacena, Noverre's *Lettres*, 21–22.

448 Der handschriftliche Klavierauszug mit der Musik Franz Aspelmayrs befindet sich in Prag, Národní muzeum, České muzeum hudby, XLI.B.275.

449 Vgl. dazu Nye, Edward: Dancing Words: Eighteenth century Ballet-Pantomime Wordbooks as Paratexts. In: *Word and Image*, 24/4, 2008, 2–11.

450 Vgl. Vettermann, Das TanzSzenar als Performance, 307.

451 Ich würde im Hinblick auf die Frage der Antikenrezeption des 18. Jahrhunderts allerdings nicht so weit gehen, wie Edward Nye in ,,Choreography' is Narrative' vorschlägt, nämlich eine Analogie zwischen Protasis in der griechischen Tragödie und Choreographie (im weitgefassten Sinn als dramaturgische Struktur) im Ballet d'action herzustellen: „By extension, what protasis is to tragedy, choreography is to the ballet d'action: a synopsis of events, relations between protagonists, ambitions, obstacles, duties and desires, all the essential ingredients which make the subsequent action possible. And whereas the subsequent action in tragedy is obviously spoken, in the ballet d'action it is the ‚pantomime'; it develops the ‚chorégraphie', just as in tragedy the spoken words develops the protasis." Nye, ‚Choreography' is Narrative, 48.

452 Vgl. dazu Brandenburg, Noverres *Agamemnon vengé*.

453 Noverre, Jean Georges: Introduction au Ballet des Horaces ou Petite reponse aux grandes Lettres du Sr. Angiolini. In: Noverre, Jean Georges: *Recueil de Programmes de Ballets de M. Noverre. Maître des Ballets de la Court imperiale et Royale*. Wien: Kurzböck, 1776, 1–28, hier 13.

tious works with tragic, historical or ambitions are invariably based on existing texts or classical myths. As a result, spectators enter the theatre with expectations and prior knowledge about the story which will help them interpret the language of mime."[454] Die Valenz des Agamemnon-Mythos scheint für die Kunstproduktion und Theoriebildung des Reformballetts groß: An Noverres Inszenierung entzündet sich die Kritik Angiolinis. Ob es sich bei *Der gerächte Agamemnon* um ein gezieltes künstlerisches Verfahren der „Arbeit am Mythos" (Hans Blumenberg) selbst handelt, ist eher zu bezweifeln. Vielmehr dient der Mythos bei Noverre – so meine These – als rhetorische Erzählstruktur, die das Wissen um die Figuren und Handlung als kulturelles Wissen voraussetzt und gleichzeitig so einsetzt, dass man durch das gegenwärtige Erlebnis der Aufführung die Geschichte vergisst und (neu) erlebt. Der theatrale Moment des Vergessens und seine „Übertragungsbewegung zwischen Mythos und Kunst"[455] sind es, die dem Mythos seine strahlende „Wunderkraft" auf der Bühne der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verleihen sollen. Und so ist es nicht verwunderlich, dass Noverre als Theatermann nicht daran interessiert ist, Aischylos' *Agamemnon* als Vorlage „nachzuahmen".[456] Was macht er dann? Dramaturgisch perspektiviert spannt er einen inhaltlichen Bogen von Agamemnons Rückkehr aus Troja, seine und Kassandras Ermordung durch Klytaimnestra und Ägist (das entspricht Aischylos' *Agamemnon*), Elektras Klage (Sophokles), die Rache ihres Bruders Orest, seine Tötung von Klytaimnestra und Ägist, die Verfolgung durch Furien und den Schatten seiner Mutter (Aischylos' *Eumeniden*). Dabei geht er höchst gezielt vor: Er collagiert spektakuläre Erscheinungs-, Pathos- und Klageszenen aus den antiken Dramen, um ein „Ganzes zu machen, wie es zur Handlung, zur schnellen und bestimmten Bewegung pantomimischer Auftritte nöthig war."

Exemplarisch ist schon der Beginn: Während der *Agamemnon* von Aischylos mit dem Prolog des Wächters eröffnet, der, auf dem Palastdach liegend und auf die Feuerzeichen wartend, die Einnahme Trojas an die Herrin Klytaimnestra verkünden will, also den mythischen Kontext sprachlich entfaltet, beginnt Noverre mit einem ersten Auftritt von Ägist

---

[454] Nye, Dancing Words, 6.

[455] Hofmann, Franck: Einleitung. In: Avanessian, Armen; Brandstetter, Gabriele; Hofmann, Franck (Hg.): *Die Erfahrung des Orpheus*. München: Fink, 2010, 9–25, hier 11.

[456] „Ich war nicht willens, den griechischen Agamemnon schlechtweg nachzuahmen." Noverre, *Der gerächte Agamemnon*, Bl. 4, [VII].

und Klytaimnestra; sie „erscheinen", sie „überlassen sich der Vorstellung ihres gemeinsamen Glücks", sie gestatten sich „dessen Ausdruck", gleichzeitig ist die „Seele Klytemnästras mit der lebhaftesten Unruhe" erfüllt: „Ein schröcklichster Traum zeigte ihr die greuliche Zukunft."[457] Schon die erste Szene des tragischen Balletts soll das Publikum mittels einer pantomimisch-gestischen Szene in einen Erregungszustand versetzen. Das Tragische vermittelt sich über den Erscheinungsauftitt der beiden Figuren, ihre gestische Interaktion wie über den theatralisierten Aspekt der Prophezeihung. Nicht Kassandra als Figur der nicht wahrgenommenen Seherin verkündet die Zukunft, sondern Klytaimnestra selbst wird das zu erwartende Grauen in einem Traum gezeigt. Die Figuren werden in der tanztheatralen Rezeption zu Spielfiguren ihres eigenen, personifizierten Schicksals, das – wie die neueste Forschung zum antiken Drama zeigt – in der Vorstellung der Antike so nicht existierte.[458] Noverre möchte mit seiner Version des *Agamemnon* nicht das Drama nachstellen, sondern vor allem die „Seele des Zuschauers in Bewegung bringen", und das wird ihm möglich durch „Scenen von Situationen" wie durch „wohlbereitete aber allezeit unerwartete Theaterstreiche".[459] Das Situative und das Unerwartete gestalten das tragische Ereignis in Noverres Ballett und mit ihm eine Ästhetik der bewegten Erscheinungsbilder. Daran entzündet sich die Kritik von Gasparo Angiolini mit dem Argument, dass dieser „pomp funebre des ermordeten Agamemnon" nicht regelkonform im Sinne der Poetik sei und diese Ideen „in Wahrheit dem Verlauf der Tanzhistorie entgegen stehen".[460] Angiolini hat ein aufgekärtes Publikum im Kopf, das die Texte kennt und ein richtig und falsch in der Antikenrezeption unterscheiden kann; er argumentiert mit Fakten, vor allem mit Anachronismus, Verdoppelung der Handlung und Verwerfung der drei aristotelischen Regeln in Noverres *Agamemnon*. Und er warnt vor dem Risiko, das Noverre damit eingeht, denn „jedes Mehr und Fremde bringt Gefahren mit sich". Vor allem die von seinem Zeitgenossen eingesetzten Mittel zur Erzeugung des tragischen Schreckens stehen seinem Konzept einer gemäßigten und moralisch-ethischen Tragik diametral entgegen.

[457] Noverre, *Der gerächte Agamemnon*, Erster Auftritt, 3.

[458] Besonders der Aspekt der Mantik, der Schicksalsprophezeihung hat im antiken Theater vor allem eine ästhetische Funktion und wird begleitet von vieldeutigen Auslegemöglichkeiten, die mehr figural als literal zu verstehen sind.

[459] Noverre, *Der gerächte Agamemnon*, Bl. 3, [V].

[460] Angiolini, *Lettere*, 4.

> „Unter Tragik versehe ich nicht eine Anhäufung von Szenen, die auf unterschiedliche Weise alle auf Ermordungen zielen, sondern eine einfache Handlung, die nach und nach vom pathetischen Ende zum Schrecklichen führt, das den Horror erweckt ohne ihn mir zu zeigen, die mit den bestraften Lastern endet und mit dem Triumph der Tugend."[461]

Angiolinis Kritik der „Anhäufung von Szenen" verweist auf die episodenhafte dramaturgische Struktur von Noverres Agamemnon, die wiederholt mit Erscheinungsauftritten operiert. Diese rhythmisieren das Ballett, sie kontrastieren die Szenen.

Zur Zeit der Produktion von *Der gerächte Agamemnon* waren die sogenannten Tableaux vivants en vogue. Diese sind seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als körperliche Nachstellungen von bekannten Bildern oder Plastiken bekannt. Als „atmende Bilder" im „Zwischen von Wirklichkeit und Imagination" handelt es sich bei den Tableaux vivants um einen interpretativen Umgang mit dem kulturellen Bildgedächtnis, das nachahmend verkörpert wird.[462] Noverre bezieht sich in seinen Briefen mehrmals auf die Tableaux vivants, die er auch als als „tableaux en movement" und „tableaux en situation" bezeichnet.[463] Noverres Interesse an den Tableaux geht offensichtlich über den formalbildhaften Aspekt hinaus, und er nimmt seiner Kunst entsprechende Erweiterungen in Hinblick auf Bewegung und Aktion vor.

Die Antike als Referenz spielt dabei eine zentrale Rolle, sei es als direktes Bezugssystem (über die Nachstellung von Plastiken) oder über den Filter der Antikenrezeption in den Bildwerken der Renaissance, des Barocks oder des Klassizismus. Als Ereignis für das Bürgertum handelt es sich bei den lebenden Bildern auch um einen großbürgerlichen Versuch der Verwirklichung vom ästhetischen Paradigma des Ideals der „Nachahmung des Schönen" und einen moralischen Impetus: „Im Tableau vivant geschieht dies vor allem durch die Auswahl der Werke, die neben der Rollenzuweisung an eine bestimmte Person – entweder nach Berühmtheit, also der rein ästhetischen Verfassung, oder nach bestimmten moralischen Inhalten erfolgt."[464]

---

461 Angiolini, *Lettere*, 18.

462 Vgl. Folie, Sabine; Glasmeier, Michael: Atmende Bilder. Tableau Vivant und Attitüde zwischen „Wirklichkeit und Imagination". In: Folie, Sabine; Glasmeier, Michael (Hg.): *Tableaux Vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*. Ausstellungskatalog. Kunsthalle Wien, 2002, 9–52, hier 9.

463 Vgl. Pappacena, Noverre's *Lettres*, 4.

464 Folie, Atmende Bilder, 20.

Für die Fragestellung der Inszenierung des Tragischen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist das wenig verhandelte komplexe Zusammenspiel von Ikonischem und Performativem von Interesse. Denn beide theatral-künstlerischen Strategien – Erscheinungsauftritte wie Tableaux vivants – verweisen auf die höhere Aufmerksamkeit für die Wahrnehmung des Betrachters und seine Vorstellungswelt, seine Phantasien und Imaginationen, seine inneren Bilder. Der zeitliche Moment ist der des Augenblicks. Die tragischen Auftritte müssen sich im Moment ihrer Erscheinung mittels einer spezifisch modellierten Körperlichkeit behaupten. Obgleich Noverre Ähnlichkeiten der Künste des Tanzes und der Malerei in seinen Theorien betont, schreibt sich ein fundamentaler Unterschied ein: Im Tanztheater erfährt der zeitliche Rahmen der Rezeption eine Begrenzung. Erscheinungsauftritte sind ein temporäres und situatives Ereignis innerhalb der Inszenierung. Auch dienen Prinzipien der Bildkonstruktion – wie Bildaufteilung in asymmetrischer Anordnung der Formen und Gruppen, Varietät des Ablaufs, der Leserichtung, das Verhältnis von Gruppe und Solist, von Körper und Raum, von Licht und Dunkel wie die „naturnachahmende" perspektivische Illusion wie in der *Alexanderschlacht* des Akademiemalers Charles Lebruns – Noverre als Vor-Bild/Vorbild im doppelten Sinn.[465] Sicher zeigt sich bei Noverre der Bezug zum Tableau auch über ein Interesse an dem sich im 18. Jahrhundert etablierenden Genre, das zwischen den Künsten und ihren Erscheinungsformen verortbar ist. Auch wird das Tableau in seiner „dramaturgisch steigernden Funktion" in den Balletten eingesetzt wie beispielsweise in seiner Konzeption als Schlussbild von *Der Tod des Herkules* (1762), in dem es den Übertritt des Menschen in den Gott visualisiert und punktuell zur Steigerung des Pathos eingesetzt wird.[466] Und es scheint Noverre insbesondere auch etwas zu interessieren, das die aktuelle Bildwissenschaft als Benützung des Körpers als „Gastmedium" für die Erzeugung von inneren Bildern beschreibt.

> „Die mediale Erfahrung, die wir an Bildern machen (die Erfahrung, dass Bilder ein Medium benützen), ist in dem Bewusstsein begründet, dass wir unseren eigenen Körper als Medium benützen, um innere Bilder zu erzeu-

---

[465] Vgl. Brandstetter, Gabriele: „Die Bilderschrift der Empfindungen". Jean-Georges Noverres ‚Lettres sur la Danse, et sur les Ballets' und Friedrich Schillers Abhandlung ‚Über Anmut und Würde'. In: Aurnhammer, Achim; Manger, Klaus; Strack, Friedrich (Hg.): *Schiller und die höfische Welt*. Tübingen: Niemeyer,1990, 77–93, hier 81–82.

[466] Vgl. Brandstetter, Die Bilderschrift der Empfindungen, 83.

gen oder äußere Bilder zu empfangen: Bilder, die in unserem Körper entstehen, wie Traumbilder, die wir aber so wahrnehmen, als benützen sie unseren Körper als Gastmedium."[467]

Die Aufteilung der Sinne (Sehsinn, Hörsinn, Körpersinn) ist bei Noverre nicht streng und er erkennt Resonanzen, obgleich er den Bewegungssinn (noch) nicht als Vermittler einsetzt.

Gotthold Ephraim Lessings „fruchtbarer Augenblick" als ästhetische Kategorie im *Laokoon*, das heißt die Ablösung der bisher gültigen „ut pictura poesis"-Theorie durch die Idee des „punctum temporis",[468] ist wahrscheinlich auch auf die Vorstellung von zeitlich gebundener Theatralität zurückzuführen, die über die Auseinandersetzung mit Jean Georges Noverre in der Übersetzung von dessen Briefen *Über die Tanzkunst und die Ballette* passierte. Zwar ordnet Lessing den Körpern die Kategorie des Raumes und den Handlungen die Kategorie der Zeit zu und differenziert über diese Systematisierung die Künste, doch verbindet er sie schließlich wieder mit dem Argument, dass beide in Raum und Zeit existieren:

> „Gegenstände, die neben einander oder deren Theile neben einander existiren, heissen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften, die eigentlichen Gegenstände der Mahlerey. Gegenstände, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen, heissen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie. Doch alle Körper existiren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen, und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Centrum einer Handlung seyn. Folglich kann die Mahlerey auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper. Auf der andern Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. In so fern nun diese Wesen Körper sind, oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen."[469]

Der „fruchtbare Augenblick" vermag die gegenseitige Bedingtheit von Raum und Zeit am besten zu fassen, und nicht zufälligerweise zeigt sich dieser in der (tanz-)theatralen Kunst und ihre im doppelten Sinn

---

[467] Belting, Hans: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink, 2001, 29.

[468] Vgl. Jeschke, Noverre, Lessing, Engel, 97.

[469] Lessing, *Laokoon,* Kapitel 19, 115.

beweglichen Verbindungen von Körper und Handlungen besonders deutlich. In Lessings Laokoon birgt gerade die Malerei die Gefahr, den „fruchtbaren Augenblick“ durch die Ausdehnung des Rezeptionsverhaltens so verlängern zu können, dass die Affekte schließlich übersteigert würden, wenn man sie nicht gemäßigter visualisiert.[470]

Lessing geht in *Laokoon* nicht genauer auf die Darstellenden Künste ein, die ja als Augenblickskünste bestimmbar sind und für die eine Verbindung von Raum und Zeit in besonderem Maße gültig sein müsste. Seine Ideen bleiben eng mit dem Drama als Text verbunden. Die Aufführung an sich mit ihren spezifischen situativen Momenten und Theater im Sinne von Zeit-Kunst und Kunst-Zeit wird theoretisch nicht verhandelt. Die Plötzlichkeit des Ausbruchs, des Verschwindens, das Sein im Augenblick wird auf die Imagination des Betrachters eines Kunstwerks von unveränderlicher Dauer bezogen. Lessing greift in *Miß Sarah Sampson* die Tableau-Technik zwar im Sinne eines Zwischen von transitorischer und statischer Kunst auf, bleibt jedoch letztlich einem Repräsentationsgedanken von Bildern auf der Bühne verpflichtet. Anders Noverre, der mit der dramaturgischen Konzeption von Erscheinungsauftritten seiner Figuren das tragische Ereignis unmittelbarer in Szene setzt, auch wenn er wenig Vermittlung von innerem Ausdruck und äußerer Erscheinungsform vornimmt beziehungsweise das Verhält-

---

[470] „[…]; sind aber ihre Werke [der Malerei] gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederhohlter maassen betrachtet zu werden: so ist gewiß, daß jener Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes, nicht fruchtbar genug gewählet werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freyes Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir darzu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affects ist aber kein Augenblick der diesen Vortheil weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Über ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Äusserste zeigen, heißt der Phantasie Flügel binden, und sie nöthigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächern Bilder zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Grenzen scheuet. Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreyen hören; wenn er aber schreyet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stuffe höher, noch eine Stuffe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichern, folglich uninteressantern Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon todt. Ferner. Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer; so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt. Alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unsern Begriffen rechnen, daß sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, daß sie das, was sie sind, nur einen Augenblick seyn können.“ Lessing, *Laokoon*, Kapitel 3, 25–26.

nis von Vorgestelltem und Dargestelltem nur peripher verhandelt. Das Raum-Zeitgefüge in *Agamemnon* ist ein vorgegebenes und es kommt noch zu keiner unmittelbaren Verkörperung einer inneren Erfahrung von Raum und Zeit. Gleichzeitig steht es dem alten Modell der antiken Tragödie näher, da das Pathos als Widerfahrnis, als plötzliches Ereignis eine Raum-Zeit-Ordnung voraussetzt. In *Der gerächte Agamemnon* wird deutlich, wie viel Aufmerksamkeit Noverre der rezeptiven, das heißt der bildnerisch-performativen Dimension des Tanzes und seiner Entfaltung in Zeit, Narration und Form schenkt. Und dabei geht er zeitgemäß interpretierend über das Vorbild und die Referenz Antike hinaus.

Pathosszenen werden von Noverre im Szenar als „Bilder" bezeichnet. Wie in der antiken Tragödie bringen sie weder die Handlung voran, noch setzen sie argumentative Verhandlungen in Szene.[471] Das Faszinosum für Gegenwärtigkeit, die sich über sich wiederholende Verkörperungen von pathetischen Zuständen einstellt, ist es, die Noverre als Mann des Tanztheaters zu interessieren scheint. Diese Form von Antikenrezeption bezieht sich weniger auf eine Literalität, als vielmehr auf die besondere Theatralik der griechischen Tragödie. Der Schlüsselbegriff zum Verständnis der Wirkungsintentionalität ist der „lebhafte Ausdruck", der eine „lebhafte Aktion" hervorruft.[472] Die Leidenschaften und Gefühle lassen sich um diese Inszenierung von „Lebhaftigkeit" gruppieren. So wird das Drama der Antike von seinen „schweren Fesseln" befreit und in der noverrschen Rezeption zum animierten Schau-Spiel, das – wie die Malerei – „durch die Augen ans Herz kommen [muss]".[473]

Für das noverresche Tanztheater der Bilder und die Bildhaftigkeit der Inszenierung sprechen auch seine Veröffentlichungen zum Thema Bühnentechnik und Theaterbau, in denen er sich explizit gegen die Hufeisenform des Auditoriums ausspricht:

> „Ce rond ou ce cerle tronqué par le *Proscenium* forme deux parties rentrantes, de manière que les loges qui se trouvent placés dépuis l'avant scène jusqu'au point central de ce cercle ne jouissent que de la moitié du spectacle; c'est-à-dire, que les loges de la droite ne voyent que ce qui passé à la gauche du théâtre, et les loges de la gauche n'apperçoivent que les objets qui agissent sur la droite: Tels sont les désagrémens résultans de cette forme ronde. J'avoue qu'elle est destructive d'illusion et du plaisir. Il

[471] Vgl. Bohrer, *Das Tragische*, 285.

[472] Vgl. Noverre, *Der gerächte Agamemnon*, Bl. 3, [V].

[473] Vgl. Noverre, *Der gerächte Agamemnon*, Bl. 3–4, [V]–[VI].

> seroit donc sage de prendre un autre parti, et de ne pas sacrifier le tableau à la forme du cadre.“[474]

Es zeigt sich, wie leicht Noverre bereit ist, die der Antike ähnlichen halbrunden Theaterbauten zugunsten des „Bühnenzaubers“ aufzugeben. Die Guckkastenbühne mit konstruierten Blickrichtungen auf die choreographierten und modellierten Ausdruckskörper entspricht seiner Theatervorstellung mehr als die antike Orchestra. Der Effekt/Affekt der Pathosgesten lässt sich nur im genau durchdachten Zusammenspiel von Körper (Konstruktion eines dreifachen Fokus des Tragischen), Raum (Nähe – Distanz) und Zeit (asymmetrisches Zusammenspiel von körperlicher Aktion und musikalischer Struktur im Hinblick auf ein Konzept der Antizipation von Pathosgesten)[475] herstellen. Die Fiktion wird offensichtlich vor allem in jenen Szenen hervorgerufen, in denen der singuläre Akteur sich im Mittelpunkt des Geschehens befindet. Der Akteur muss sozusagen der Zentralpunkt jenes von den Logen gebildeten Halbkreises sein. Diese „richtige“ Distanz, die bislang auf keinem Theater eingehalten wurde, ist unabdingbar notwendig für die Bühnenillusion: Die Bühne ist wie ein Gemälde, dessen Wirkung man nur aus einem bestimmten Blickwinkel erfahren kann.[476] Wieder ist die Herstellung der Analogie mit der Malerei weniger als Hinweis auf die bildliche Repräsentation zu verstehen, als dass das Bild als Ereignis zum Vor-Bild gemacht wird. Beides – Bild und Ballet en action – rufen im Betrachter Imaginationen hervor, deshalb soll auch im Sinne der Inszenierung von gegenwärtig erlebbaren Pathosgesten und -szenen ein „Maler […] mit der Verteilung von Licht und Schatten beauftragt werden“.[477] Die Mechanik der Körper und die der Theatermaschinerie werden dem Blick entzogen, operieren im Verborgenen und sind unerlässlich für die Illusion. Noverre interessiert der visuelle (Gesamt-)Eindruck, der das Vergnügen der Illusion hervorruft. Dabei spielt – laut den Reflexions sur le Costume des Stockholmer Manuskripts – der erste Auftritt des Tänzers eine besondere Rolle, denn durch ihn (und sein Kostüm) erscheint das erste Bild atmosphärisch, in dem sich schon zu Beginn eine

---

[474] Noverre, *Lettres*, Bd. 3, [1804], 6.

[475] Der Re-Staging-Workshop von Mark Franko (Salzburg 2010) lieferte diesbezüglich interessante Hinweise. So kann man von einer Zeitverschiebung zwischen musikalischer Struktur und körperlicher Aktion ausgehen, die gegen eine metrische Setzung der Geste spricht. Vgl. Franko, Taking Action on Action Ballet.

[476] Vgl. Noverre, *Lettres*, Bd. 3, [1804], 7.

[477] Noverre, *Lettres*, Bd. 3, [1804], 25. Deutsche Übersetzung: Sibylle Dahms.

möglichst zauberhafte Illusion („l'illusion la plus enchanteresse") und keine mittelmäßige Empfindung („une sensation médiocre") entfalten soll.[478]

Und in Noverres Inszenierung fließen Tränen und Blut noch in Strömen. Er setzt die barocke Theatermaschinerie gezielt ein, um Blitz und Donner nicht nur auf der Bühne, sondern auch in den Herzen des Publikums zu entfachen. Ein *Agamemnon* ohne den auf die Antike rückführbaren „theatralischen Exzess der Emotionen", der bestimmend für die Macht der Tragödie und somit ihrer „ästhetischen Subversion des Mythos wird",[479] ist für ihn – trotz aller aufklärischer Reformbestrebungen – nicht denkbar. Auch wenn wir nicht wissen, wie die Inszenierung schließlich konkret realisiert wurde, so verweist das Libretto mit Worten wie „blutige Körper", „Tränen", „Grausamkeit", „Seufzer", „Ächzen", „Klagen" auf sein künstlerisches Interesse an Erregungszuständen, die eben nicht wieder durch einen regulierenden Handlungsverlauf ausgeglichen werden.

Orest wird im letzten Auftritt – das zweite Beispiel zur Konzeption von tragischen Auftritten in *Der gerächte Agamemnon* – von den Vorwürfen, „welche das Laster, die Reue und Verzweiflung seinem Herzen einflößen, gefoltert". Und weiter: „Der unglückliche Orest fällt halb entseelt, von Schmerz ganz niedergedrückt, in ihre [Pylades', Elektras und Iphigenies] Arme. Die Furien, das Laster, die Reue und die Verzweiflung, alle diese höllische[n] Ungeheuer umschlingen ihn, um ihn nicht mehr zu verlassen."[480] Noverre gibt in einer Anmerkung einen interessanten Hinweis zur Aufführungspraxis: Während Orest verfolgt wird, sehen Pylades, Elektra und Iphigenie weder den Schatten noch die Furien; auch das Laster, die Verzweiflung und die Reue sind für sie unsichtbar: „Nur Oresten allein kommen diese furchtbaren Gegenstände immer vor Augen." Hier operiert Noverre inszenatorisch mit einem theatralen Konzept von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, von Anwesenheit und Abwesenheit und konstruiert Wahrnehmungsverschiebungen und Perspektivwechsel, die in die Romantik verweisen. Seine allegorischen Personifizierungen, die in besonders tragischen Momenten auftreten, bleiben gleichzeitig in der Praxis des Barocktheaters verort-

---

478 Vgl. Noverre, Jean Georges: *1. Programmes des grands ballets historiques* […]. *2. Habits de costume*. [1791]. Manuskript in der Kungliga Biblioteket Stockholm. Ms 254:1–2. [Ohne Seitenangabe].

479 Bohrer, *Das Tragische*, 198.

480 Noverre, *Der gerächte Agamemnon*, 32.

bar – wie auch Sibylle Dahms in ihrer Perspektivierung des „konservativen Revolutionärs“ Noverre betont.[481] Diese Vorgehensweise kritisiert Angiolini in seinen *Lettere*: „Die phantastischen Ideen, die Allegorien, wenn sie meisterlich angewendet werden, regen den Geist an, gefallen zumindest, doch sie rühren nicht die empfindsamen Herzen, denn der Gegenstand ist nicht im Gegenstand, sondern außerhalb.“[482] Er selbst skizziert ein Modell, das phantastische Gestalten in den Köpfen des Publikums entstehen lässt:

> „Eine Anhäufung von Affekten, die mit dem fraglichen Gegenstand zusammenhängen, bilden in unserem Gehirn die Tritonen, die Zyklopen, die Dämonen, die Gottheiten. […] Schließlich sind all diese Wesen nichts anderes als eine unterschiedliche Kombination von Ideen, die in ihrem Ursprung einfach, natürlich und sozusagen in unserer Vorstellung ausgegoren worden sind. So gelangt man vom Einfachen zum Zusammengesetzten, vom Zusammengesetzten zum Phantastischen; und glücklich sind die Genies, die auf diesem Weg zur Einfachheit zurückzukehren wissen.“[483]

Noverre, der die tragische Wirkungsästhetik in Agamemnon über ein diskursives aufklärerisches Bildungsprogramm (Wahrscheinlichkeit, Natürlichkeit, Einfachheit) stellt, greift auf ein barock-allegorisches und formalisiertes Figurenrepertoire (Laster, Reue …) zurück.

Im Vorwort zu *Euthyme und Eucharis*, nach einer Flut von intellektueller Kritik, die sich unter anderem an einer „falschen“ Antikenrezeption entzündet (u. a. von Angiolini und nach dem Misserfolg der Wiederaufnahme des *Agamemnon* in Mailand, 1775), diskursiviert er dieses Verfahren und relativiert die noch in den Briefen unbegrenzt erscheinenden Möglichkeiten der antiken Pantomime in seinen Reformballetten: „Ich werde um Nachsicht für mich und die Pantomime bitten, diese Kunst, die noch in den Windeln liegt, die erst sinnlose Worte stammelt, die auch noch falsch ausgesprochen werden [...] weil unsere Tänzer weder Griechen noch Römer sind.“[484] Noverre erkennt aus der theaterpraktischen Erfahrung, dass die kontextlose Übertragung des Pantomimischen aus der Antike problematisch ist, er erkennt, dass es „das, was man zur Zeit unter Tanz und Ballett Pantomime versteht, in

[481] Vgl. Dahms, *Der konservative Revolutionär*, 270.
[482] Angiolini, *Lettere*, 86–87.
[483] Angiolini, *Lettere*, 85.
[484] Vgl. Dahms, *Der konservative Revolutionär*, 476.

der Antike nicht [gab]“, ja, dass es höchst schwierig ist, „sich auf den von mystischem Dunkel umhüllten Straßen der Antike zu bewegen“.[485]

Doch aus künstlerischer, nicht-poetologischer Sicht kommt Noverre aus gegenwärtiger Perspektive dem Tragischen als großem theatralen Ereignis unvermutet nahe. Die dramaturgische Konzeption von Erscheinungsauftritten der tragischen Figuren verstärkt das subtile (und kalkulierte) Spiel von Anwesenheit und Abwesenheit auf der tanztheatralen Bühne des 18. Jahrhunderts. Die temporäre Abwesenheit von Klytemnaistra bildet die Voraussetzung für ihre plötzlichen und unerwarteten Auftritte als Erscheinungsheroine.

TRAGISCHES CORPS DE BALLET

Eng verbunden mit dem Tragischen ist seit den Anfängen des antiken griechischen Theaters die Kategorie des Chores. Welche Funktion und Erscheinungsform hat der Chor beziehungsweise was könnte das Chorische in Noverres Agamemnon sein? Welche (strukturbildende) Rolle spielt er bei der Herausbildung des Tragischen und was sind seine Erscheinungsformen?[486]

Der Chor oder das Chorische werden in den tanztheoretischen oder kunstästhetischen Schriften des 18. Jahrhunderts selten explizit als integraler Bestandteil der Tanzkunst verhandelt – zu übermächtig scheint der Diskurs über die Geste. Doch da sie in der Tanzgeschichtsschreibung und ihrer Verortung des Tanzes in der Antike eine wesentliche Rolle spielen, werden der Chor und das Chorische erwähnt, wenn auch nicht ausdifferenzierter beleuchtet.

Im antiken Theater erkennt man den Gesten eine chorisch-rhythmisierende Funktion zu. Das heißt, sie werden nicht nur zum Ausdruck von Gefühlen der Figuren eingesetzt, sondern vor allem als Vermittler von Rhythmus. Auch in einer der wichtigsten kunsttheoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts, in Abbé Dubos’ *Réflexions critiques*, die von Noverre rezipiert wurden, korrespondieren die Gesten und

---

[485] Vgl. Dahms, *Der konservative Revolutionär*, 476.

[486] Das Chorische scheint in Reformballetten eine wesentliche, doch bis dato wenig beleuchtete Rolle zu spielen. Die Forschung diskutiert diese Frage fast ausschließlich implizit über das Verhältnis von den sogenannten mimischen und tänzerischen Szenen.

der Gesang des Chores.[487] Das Chorische bleibt bei Dubos bestimmten Teilbereichen des Theaters zugeordnet, für die in der Antike Regeln erstellt wurden. Man erkennt die Wichtigkeit der stummen Aktion der Chöre („Action muette des Chœurs“).[488] Der Auftritt des Chores und seine geordneten Raumformationen finden zwar Erwähnung und die gestische Rhythmisierung wird als aufführungspraktische Notwendigkeit eingeschätzt, doch dies ist für die Theoretisierung und Ästhetisierung von Tanz als Kunst der Gesten zweitrangig.[489] Gleich der Funktion von theatralen Gesten sollen die Chorgesten vor allem bestimmte Emotionen durch ein stummes Spiel zum Ausdruck bringen:

> „Il est facile de concevoir que ces danses n'étoient autre chose que les gestes & les démonstrations que les personnages des chœurs faisoient pour exprimer leurs sentimens, soit qu'ils parlassent, soit qu'ils témoignassent par un jeu muet, combien ils étoient touchés de l'événement auquel il devoient s'intéresser.“[490]

Louis de Cahusac, Verfasser mehrerer Artikel zum Tanz in der Encyclopédie und ebenfalls intensiv von Noverre in seinen Briefen über die Tanzkunst zitiert, bewertet die Chöre des griechischen Theaters mit ihren (den Planeten ähnlichen) Figurationen als glorreichen Fehler („faute glorieuse“).[491] In La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse kommt es zu einer Abwertung des Chorischen in der Antike selbst wie auch in der zeitgenössischen Rezeption. Die noch von Dubos herausgearbeitete chorisch-rhythmisierende Funktion der Geste findet keine Erwähnung mehr. Der Chor erhält bei Cahusac eine explizit dramaturgische Funktion. Gleichzeitig kommt es zu einer Aufwertung der Regelpoetik wie von singulären Figuren: Die Aufmerksamkeit richtet sich auf den (einzelnen) Tänzer als Vermittler von expressiven Gesten.

Der Chorartikel in der *Encyclopédie* schließlich zeigt verschiedene Facetten der historiographischen Einordnung des Chores in der Antike und seine „moderne“ Funktionsbestimmung zur Zeit Noverres.[492] Im ersten Absatz wird der Chor als Kategorie der Literatur (Belles-Lettres) und spezifischer noch der dramatischen Dichtkunst bestimmt. Seine

[487] Vgl. Dubos, *Réflexions critiques*, Bd. 3, 257.
[488] Vgl. Dubos, *Réflexions critiques*, Bd. 3, 266.
[489] Vgl. Schroedter, *Vom Affect zur Action*, 406.
[490] Dubos, *Réflexions critiques*, Bd. 3, 262.
[491] Cahusac, *La danse ancienne*, Bd. 1, 165.
[492] Für die folgenden Ausführungen vgl. Chœur, *Encyclopédie* (Page 3:361).

eigentliche Verortung im Ritus, sein Teilnahme- und Teilhabestatus, seine Bekenntnis zum Miteinander, seine Doppelfunktion als szenische Figur wie als kollektive Zeugenschaft sind höchstens in Spuren lesbar. Die „bessere Form“ der Tragödie ist in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine, die den Chor zurückdrängt, ihm sein Potential zur Aktion im Sinne von actio entzieht und ihn auf zwei bestimmte Aspekte reduziert, und zwar die Herstellung von Einheitlichkeit (des Gesamteindrucks) und Varietät. Ersteres bezieht sich auf die räumliche Situation und dialogische Interaktion der Protagonisten, die durch den Chor als szenische Figur an Wahrscheinlichkeit gewinnt. Zweiteres bezieht sich auf den Prunk des Schauspiels, das durch die Musik und den Tanz, ausgeführt von einer größeren Anzahl von Akteuren, intensiviert wird.

In der „modernen“ Tragödie – so der Befund der *Encyclopédie* – tritt der Chor nicht auf und wird durch die Musiker ersetzt, dies führt zu einem Verlust seines „Glanzes“. Die Affizierung des Publikums, das durch die Darstellung bewegt werden soll, mindert sich durch diese Ersatzhandlung. In der Aufklärung werden die Sinne zwar getrennt verhandelt, doch man erkennt, dass das Hören allein nicht dieselbe Intensität an Wirkung hat wie die Gleichzeitigkeit des Sehens und Hörens im antiken Konzept des Theaters.

Als Argument für die Unterdrückung des Chors führt man das im Geheimen Passierende, die intimen, heimlichen Geschehen ein, die die „schönsten“ und am meisten „berührenden“ Momente der Tragödie hervorrufen und nicht vor einer großen Zeugenschaft (des Chors) stattfinden sollen. Das Versteckte/Intime, das sich zwischen den Akteuren vor einem individualisierten Zuseher-Zeugen abspielt, bildet das Herz der Tragödie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die eine Ästhetik der Absenz zu privilegieren beginnt. Das Pathos entfaltet sich nicht im Sinne einer intensiven und den Körper wie alle Sinne ergreifenden Wirkungsmächtigkeit und schockartiger Außerkraftsetzung einer vorgegebenen und vermeintlich sicheren Ordnung, sondern in kurzen Momenten der situativen Entladung von Gefühlen.

In Noverres *Agamemnon* erfolgt die Inszenierung von tragischen Figuren hauptsächlich über die Modellierung von tanztheaterspezifischen Pathosgesten und die choreographische Setzung ihrer Erscheinungsauftritte. Gleichzeitig übernimmt das Corps de Ballet „alte“ Funktionen des Chors: Die Gruppenformationen basieren auf dem Prinzip von rhythmisierten Körpern. Die Theatersituation in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erlaubte ein großes Corps de Ballet, und Noverre

konnte in seiner Wiener Zeit mit einem ausgezeichneten Ensemble arbeiten, das sich aus jungen Solotänzern und -tänzerinnen, die zumeist seine pädagogische Ausbildung durchlaufen hatten, wie aus 16 Figurantenpaaren und acht Paaren von Kindern aus Noverres Ballettschule zusammensetzte.[493] Für die Wiener *Agamemnon*-Inszenierung gestaltete er die Gruppenformationen mit einer großen Anzahl von Tänzerinnen und Tänzern.

Im Programm zu *Agamemnon* sind vier Corps-Figurationen vermerkt, die auf zwei Herangehensweisen Noverres im Hinblick auf eine antike Chor-Rezeption verweisen:

> Der triumphierende Einzug von Agamemnon (zweite Abteilung, erster Auftritt) unter Versammlung einer „unzähligen Menge Volks“ und griechischen Soldaten, „welche in Ordnung aufziehen“.
>
> Ein Fest (zweiter Auftritt): „nach verschiedenen dem Stoffe und Character dieser heroischen Gegenständen angemessenen Tänzen, endet es sich durch allgemeinen und stuffenweisen Tanz, von welchem das entfernteste Bild eine pyramidalische Gruppe vorstellet, welche mit allem kriegerisch Sieges Zeichen geziert ist, und die Pracht und Herrlichkeit bezeichnet, welche bey den Einzügen und Sieges Feyerlichkeiten der Alten herrschte.“
>
> Eine Chorszene (vierte Abteilung, erster Auftritt): „Electra und Iphise drücken ihren Schmerz aus, die Chöre, nach Art der Alten, vereinigen ihre Thränen mit jener Aechzen.“
>
> Der Trauerzug (fünfte Abteilung, erster Aufzug), da „tanzen die Weiber ein Trauerlied um den Altar. Sie legen ihre Cypressenzweige auf die Stuffen des Grabmaals, und sinken mit dem Zeichen des tieffsten Schmerzes dahin.“

In den ersten zwei beschriebenen Szenen folgt Noverre seiner Leitlinie „[…] und ich bediene mich des Volkes im Ballett, wie die Alten ihrer Chöre. Ich zog den Reichthum der strengen Regelmäßigkeit vor.“[494] Noverre konnte dabei sein außergewöhnliches Talent im Arrangement großer Gruppen einsetzen; ein Handwerk, das er in der Ausrichtung

---

[493] Vgl. Dahms, *Der konservative Revolutionär*, 209.

[494] Noverre, *Der gerächte Agamemnon*, Bl. 5, [VIII].

von höfischen Festen perfektioniert hat. Der Bezug auf die Antike ist signalhaft. Tänze, Requisiten, Kostüme, Bühnenbild wie der Triumphzug geben dem Spektakel eine „griechische" Färbung. Von *Der gerächte Agamemnon* existieren keine Bilder, die sich in Hinblick auf die Gestaltung von Gruppenformationen analysieren ließen. Allerdings kann man mittels der Stiche der Durazzo-Sammlung[495] einige Thesen zur Gestaltung von Tanzgruppen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts formulieren. Es handelt sich dabei um ein choreographisches Handwerk, das innerhalb von wenigen Jahrzehnten keine radikalen Veränderungen erfahren haben dürfte.

Die Durazzo-Sammlung ist bekannt als Bildquelle zu einigen Inszenierungen des Ballettreformers Franz Anton Hilverding.[496] Dieser wirkte um die Jahrhundertmitte in Wien und führte wesentliche Neuerungen in die Tanztheaterpraxis ein.[497] Als sein bekanntester Schüler gilt Gasparo Angiolini, der in seinen theoretischen Abhandlungen immer wieder Bezug auf ihn nimmt und seine Wichtigkeit für die Tanzkunst der Aufklärung hervorhebt.[498]

Der Stich zu *Zéphire et Flore* zeigt die beiden Hauptfiguren vorne in der Bildmitte. [Abb. 18] Ihre Haltung und Gesten (leichte Drehung der Körper, vor allem der Köpfe zueinander und eine spezifische Arm- und Handhaltung, die als Geste der Zuneigung und Hinwendung entschlüsselt werden kann) entsprechen der Modellierung von Ausdruckskörpern ihrer Zeit. Bemerkenswert sind die Posen der zwölf anderen Tänzer und Tänzerinnen auf der Bühne. Choreographisch sind sie in zwei Reihen von jeweils sechs Personen (leicht versetzt und abwechselnd

---

[495] In den Derra de Moroda Dance Archives befinden sich 30 Abzüge von Stichen der sogenannten Durazzo-Sammlung. Die Originale sind nicht öffentlich verfügbar, vermutlich befinden sie sich im Besitz von Privatpersonen. Vgl. Fenböck, Karin: *Getanzte Politik. Die Inszenierung des kaiserlichen Hofes im Wiener Ballett zwischen 1750 und 1765*. Dissertation, Wien 2013, 226. Laut Sibylle Dahms ist es wahrscheinlich, dass sie von einem Mitglied der Quaglio-Familie beziehungsweise von Carlo Galli Bibiena angefertigt wurden. Vgl. Dahms, Sibylle: Die Bedeutung Wiens für die Ballettreform des 18. Jahrhunderts. In: Amort, Andrea; Wunderer-Gosch, Mimi (Hg.): *Österreich tanzt. Geschichte und Gegenwart*. Wien: Böhlau, 2001, 22–29, hier 25.

[496] Die Zuordnung der Stiche der Durazzo-Sammlung zu bestimmten Inszenierungen Hilverdings gestaltet sich als schwierig, nur wenige sind direkt betitelt. Es scheint wahrscheinlich, dass sich nicht alle Stiche auf konkrete Ballette beziehen, sondern vielmehr ein Eindruck der Inszenierungspraxis der Zeit vermittelt werden soll.

[497] Vgl. Fenböck, *Getanzte Politik*.

[498] Vgl. vor allem Angiolini, *Lettere*.

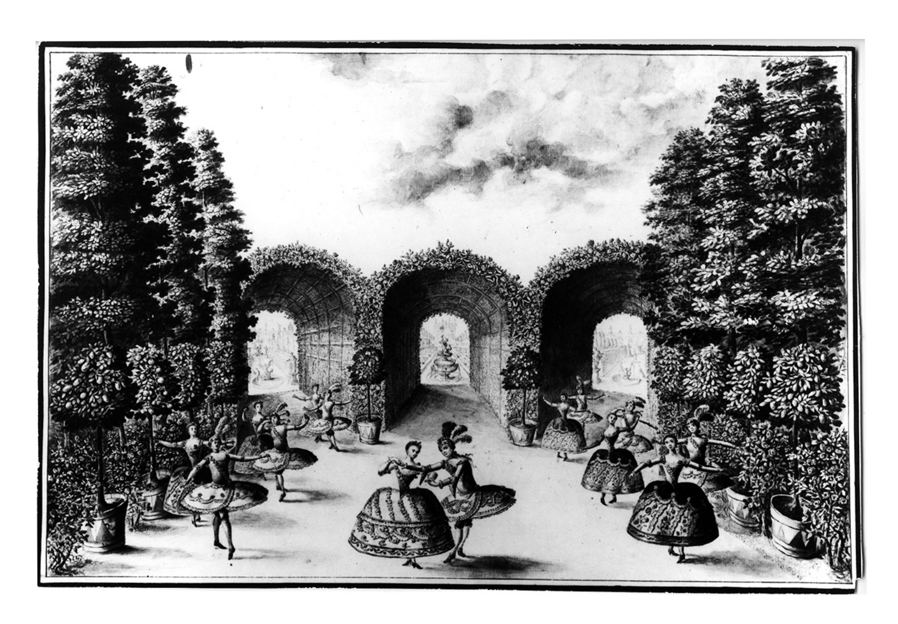




Abb. 18: *Zéphire et Flore*. Fotografie. Salzburg, Derra de Moroda Dance Archives, DdM f M 008_01.
Abb. 19: *Les aventures champetres*. Fotografie. Salzburg, Derra de Moroda Dance Archives, DdM f M 008_02.

rechts und links hintereinander) angeordnet und agieren auf zwei diagonalen Linien, die perspektivisch nach hinten verlaufen. In der Anordnung der Haltungen der einzelnen Figuren, spezifischer die Kopfdrehungen, Armgesten und Schrittstellungen, bleibt die Gruppe als solche erkennbar und erscheint einheitlich. Dieser Eindruck stellt sich wegen der an einem Musterkörper orientierten Variationen ein. Die Koordination der einzelnen Körperteile präsentiert sich als unterschiedlich, vor allem die Haltung der Arme auf verschiedener Höhe wie die Drehungen des Kopfes und die Sichtlinien in unterschiedliche Richtungen dynamisieren nicht nur die Bilder, sondern verweisen darauf, dass die Ausdrucksgesten der einzelnen tragischen Figuren auch bei der Gestaltung der Tanzgruppen zur Anwendung kamen.

Im Stich *Les aventures champêtres*, in der eine besonders dramatische Szene aus einer nicht genauer bestimmbaren Inszenierung visualisiert ist, sieht man auf der rechten Bildseite eine größere Anzahl von Tänzern (um die zwölf Personen), die vor der Gefahr der Winde flüchten. [Abb. 19] Es sind dynamisch-bewegte und expressive Körper, die ihre Arme weit in die Höhe strecken, ihre Köpfe dem Geschehen, das heißt der Raserei der Winde zu- beziehungweise sich davon abwenden und die mit dem Torso aus der Vertikale in die Schräge kippen. Die Dreiergruppe links im Bild präsentiert sich über ihre variierten Armbewegungen der einzelnen Figuren – von gerade unten und im 90 Grad-Winkel zur Seite gestreckt (Fig. 1) bis zu in dieselbe Richtung in Höhe des Herzens gestreckten beiden Armen (Fig. 3) – als äußerst dynamisch. Auch die Kopfhaltungen und Blickrichtungen variieren von geneigtem Kopf (Fig. 1), zu stark seitlich gedreht (Fig. 2) und gerade nach vorne gerichtet (Fig. 3). Jede einzelne Pose ist spezifisch modelliert und gleichzeitig kommt es zu einer Intensivierung der Furcht und Bedrohung durch die Kombination der drei Figuren. Auch die etwas weniger expressiven Gruppenformationen in der Durazzo-Sammlung (*Le port du mer*, *Andromeda*, *Ipermestra* und *Pygmalion*) bezeugen das Prinzip der gestischen Variation in den Tanzgruppen des 18. Jahrhunderts. Auch das Prinzip der Opposition und der Dreifachfokus, die schon für die Inszenierung der Protagonisten des tragischen Balletts wesentlich sind, zeigen sich in den Posen der Gruppentänzer. Die Gruppe im Reformballett tritt als durchdachte Zusammensetzung von ornamentierten Einzelfiguren in Erscheinung.

Es ist der neo-barocke, neo-manieristische Gestus der inszenatorischen Gestaltung der noverreschen Gruppen, sein überladenes bild-

haftes, frenetisches Tanztheater in Bildern, die Angiolini als „Überfülle“ und „ornamentale“ Überladung kritisiert:

> „Die Überfülle von Verzierungen ist ein Fehler aller Kunstarten und Gattungen. Die wahre Schönheit ist wie die Tugend: Beide meiden die Extreme – nur in der Mitte steht ihr Thron. Doch, wäre ich gezwungen, mich irgendeines Extrems zu bedienen, würde ich ohne Zögern die extreme Einfachheit der Überfülle von Verzierungen vorziehen, denn die äußerste Einfachheit kann das Werk zwar fade und kraftlos, aber nie lächerlich oder monströs machen, wie dies zumeist mit jenen Werken der Fall ist, die mit Ornamenten überladenen sind.“[499]

Angiolinis Suche nach „klassischer“ Einfachheit und das „Ornamentale“ Noverres sind keineswegs nur als individuelle künstlerische Strategien zu sehen, sondern können auch als zwei zeitgeistige und sich überlagernde Vorstellungen der Antikenkonstruktionen und Anitkenrezeptionen um 1770 perspektiviert werden. Angiolini sucht nach der Erneuerung der Antike über die große elegante und „schöne“ Formel des Klassischen, während Noverre das Chorische über die Opulenz in Erscheinung bringt.[500] In seiner ‚Abhandlung über die pantomimischen Tänze der Alten‘ blendet Angiolini das Chorische in seiner Antikenrezeption weitgehend aus und bezieht sich in seiner Antikenreferenz fast ausschließlich auf die Modellierung von Pathosgesten:

> „Die Saltatio der Alten war also nichts anders’, als der wahre pantomimische Tanz, oder die Kunst, Füße, Arme und den ganzen Leib nach dem Takt einer Instrumentalmusik zu bewegen, und das, was man vorstellen will, durch Gebärden, Zeichen und Ausdrückungen der Liebe, des Hasses, der Wuth, der Verzweiflung dem Zuschauer deutlich zu machen.“[501]

---

[499] Angiolini, *Lettere*, 34.

[500] Die aktuelle Theorie der Bildenden Kunst systematisiert die Zeit von 1730 bis 1770 als „Le goût pour l’art classique“, die eine Erneuerung und magische Aufladung der modernen Kunst durch die Rezeption der klassischen Tradition versucht. 1760–1790 lassen sich drei gegenläufige Prinzipien zur großen Denk- und Rezeptionsfigur des Klassischen erkennen: eine Tendenz zum Neo-Barocken, eine Tendenz zum Neo-Manieristischen und eine Tendenz zum Gothischen oder Sublimen, bevor von 1770 bis 1790 der Neo-Klassizismus dominiert. Vgl. http://mini-site.louvre.fr/saison18e/fr/antiquite_revee/gout.html (27.09.2013) Im Reformballett lassen sich diese verschiedenen Tendenzen in Spuren erkennen, sind aber weniger eindeutig.

[501] Angiolini, Abhandlung, 356.

Dass der Chor dennoch eine – wenn auch untergeordnete – Rolle im pantomimischen Ballett spielt, zeigt sich in wenigen Hinweisen auf die inszenatorische Praxis:

> „Ein Componist des pantomimischen Ballets, der gewöhnlich nur zwey oder drey Tänzer hat, kann also seine Stücke nicht länger dauern lassen, als die Natur seiner Kunst erlaubt. Er muß sogar das Chor (le Corps de Ballets) noch erst zu Hülfe nehmen, um ihnen eine gehörige Währung zu geben, und seine Personen ein wenig ausruhen zu lassen. Das Chor in den Balletten spielt einerley Rolle mit dem Chor in den griechischen Tragödien. Der Plan dieser Tragödien muß uns zum Muster dienen.“[502]

Der Chor wird als Statisterie funktionalisiert. Er dient vor allem zur energetischen wie formalen Unterstützung der zwei bis drei tänzerischen Protagonisten. Angiolini bezieht sich in seiner antiken Chorrezeption weniger auf die Aufführungspraxis als vielmehr auf die poetologischen Überlegungen von Aristoteles und Horaz. Die Chorpassagen strukturieren die Tragödie; sie sind wichtige Formelemente, die Angiolini als Entwurf, als Plan, als Muster für ein pantomimisches Ballett bezeichnet. Sieht man sich die Chorkonzeption bei Aristoteles genauer an, muss das „einerley“, die programmatische Ähnlichkeit von antiker Tragödie und Reformballett allerdings relativiert werden: „Der Prolog ist der ganze Teil der Tragödie vor dem Einzug des Chors, eine Episode ein ganzer Teil der Tragödie zwischen ganzen Chorliedern, der Exodus der ganze Teil der Tragödie nach dem letzten Chorlied.“[503] Angiolini konzipiert seine Ballette nicht nach diesem strengen kompositorischen Prinzip, wie der Plan des Balletts Semiramis zeigt. Insgesamt gibt es drei Verweise auf den Chor: Im zweiten Akt wird der Chor als „Requisit“ vor dem Erscheinungsauftritt von Semiramis eingesetzt, der eine Menge von Volk, von Soldaten oder der Wachen darstellt. Diese Szene ist vergleichbar mit Noverres signalhafter Referenz zur Antike. Auch Angiolini drapiert sein Corps de Ballet vor dem Tempel und weist ihm eine ganz bestimmte Funktion im Geschehen zu, nämlich die eines spektakulär inszenierten Vorboten von einem sich ankündigenden und unabwendbaren grausamen Geschehen. Die Vorbotenschaft verwandelt sich mit dem Auftritt der Semiramis zur Zeugenschaft. Ähnlich konzipiert ist ein Aufruf der Priester zum Gebet im letzten Abschnitt des dritten Akts. Folgende Chorszene stellt einen Bezug zum Kultischen, zum Ritus her:

---

502 Angiolini, Abhandlung, 360.

503 Aristoteles, *Poetik*, [Kapitel 12], 1452b, 37.

„Im dritten Akt stellt das Theater einen heiligen Hayn vor, wo man die Grabmähler der assyrischen Könige erblickt: das Grab des Ninus vorn an. In der Tiefe des Theaters erhebt sich ein Tempel des Belus. Hier sieht man Anfangs eine große Menge Volks, das ihm Opfer bringen will. Man tanzt einen Tanz; der als auf eine gewisse Hymne zu seinem Lobe componiret angenommen wird. Man schmückt die Gräber mit Blumenkränzen: man bringt Libationen.“[504]

Angiolini gestaltet eine Opferszene vor den Grabmälern der assyrischen Könige. Der Chor/das Corps führt Opferhandlungen aus, tanzt, schmückt das Grab und bringt den Toten ein Trankopfer. In dieser Passage tritt nicht nur der Chor als Figur, sondern das Chorische in einer ereignisgenerierenden Qualität in Erscheinung. Gestische Aktion, Tanz und Gesang (Hymnen) verantworten die Atmosphäre der Opferhandlung. In den Lettere an Noverre äußert sich Angiolini expliziert zum Chor und betont die Wichtigkeit des Zusammenspiels von Tanz und Musik, von bewegter Körperlichkeit und musikalischer Komposition.

„Da die Chöre – wenn sie gut gemacht sind – eine kompositorisch durchdachte, einfache, majestätische Musik haben, die dem Wort, der Situation und dem Charakter angemessen ist, und da sie folglich auch so getanzt werden müssen, muss der Tanz genau dieselbe Qualität haben und muss sich mit gleicher Kraft mit der anderen [der Kunst der Musik] verbinden.
Doch das ist noch nicht alles: Weil die Chöre allein nicht genügen und weil es – allgemein gesagt – nicht möglich ist, dass Tänzer, die solistisch oder im Pas-de-deux tanzen, an dieser Stelle ihr Können demonstrieren, müssen den Chören notwendigerweise noch andere Ballettmusikstücke angefügt werden.“[505]

Das Chorische ist bei Angiolini stark durch die Qualität der Musik bestimmt. Es geht ihm in hohem Maße um die Gleichwertigkeit beider Künste. Hierfür formuliert er die Bedingung, dass sich der Tanz an der Musik orientieren muss. Implizit gesteht er – aus seiner Inszenierungspraxis gesprochen – der Musik mehr Vermögen zu, die chorische Qualtität zum Ausdruck zu bringen. Die spezifischen tänzerischen Aktionen werden für die einzelnen Figuren (Solo) und in Interaktionen (Pas de Deux) konzipiert; sie erfüllen zwei Funktionen: Erstens wird die Virtuosität der Tänzer (ihr Können) sichtbar, zweitens bringen sie das tragische Ballett als eine Zusammenfügung von pathosgeladenen Geschehnissen in Erscheinung. Angiolinis Einsatz des Chores ist analytisch und

---

504 Angiolini, Abhandlung, 364.

505 Angiolini, *Lettere*, 44–45.

genau durchdacht. Die Wirkungsästhetik des Tragischen entfaltet sich in Semiramis in den Soli, in Interaktionen von zwei bis drei Tänzer-Protagonisten und über die musikalische Atmosphäre.

Etwas anders und auratischer präsentiert sich Noverres Umgang mit dem Chor/Corps de Ballet in *Agamemnon*. Wie wir wissen sind Klagelieder eine Spezifik der griechischen Tragödie, die mit einer physiologisch ausgeprägten Lautlichkeit, den Oi- und Ai-Ausrufen operieren: „Die Form der Klage selbst stiftet den tragischen Ausdruck, weil sie über alle Maßen und wider alle Alltäglichkeit ein Ausmaß an Intensität und Absolutheit herstellt […]".[506] Noverres künstlerisches Interesse an Erregungszuständen geht so weit, dass er versucht, den tragischen Effekt der Klagelieder in den Kontext seiner Zeit zu übertragen. Eine künstlerische Strategie ist die Synchronisierung des Corps auf der Bühne mit dem eigentlichen Chor, also Sängern, die Noverre – wie man weiß – in Balletten wie *Les Danaides*, *L'Enlèvement de Proserpine* und eben auch in *Agamemnon* einsetzte; und zwar „versteckte" er die Sänger hinter den Kulissen, um den Blick des Publikums auf die spezifischen Aktionen seiner Darsteller („l'élite de mon Corps de Ballet") auf der Bühne nicht abzulenken[507] und so zu ermöglichen, dass sich die „Wunderkraft" des inszenatorischen Gesamteindruckes entfaltet. Er segmentiert die einzelnen Teile und Sinne (Gesang und mimisch-tänzerische Aktion), synchronisiert sie und erzeugt so eine spezifische Ästhetik des tragischen Schreckens.

> „Quelques chœurs cachés et peu nombreux ajouteroient au terrible de l'action et lui donneroient de la force et de l'énergie. Je ne demande point de vers; je ne veux que des mots entrecoupés, des cris de désespoir et de doleur, et des exclamations propres à rendre plus effrayans les tableaux déchirans de de la scène."[508]

Die versteckten Sängerchöre geben der Aktion Kraft und Energie. Die alte Magie und Mächtigkeit des rhythmisierenden Chores, seine unterbrochenen Klageschreie und sein Potential der (kinästhetischen) Affizierung, wird hier heraufbeschworen und eingesetzt. Im Unterschied zur Antike sind Gesang und Aktion bei Noverre getrennt und vereinigen sich erst in der Wahrnehmung des Publikums. Was man hört, das ist der Chor, was man sieht, das sind die Coryphées, die die „markerschüt-

---

506 Bohrer, *Das Tragische*, 360.

507 Vgl. Noverre, *Lettres sur les Arts Imitateurs*, 360.

508 Noverre, *Lettres sur les Arts Imitateurs*, 361.

ternden" Bilder über ihre bewegten Aktionen erzeugen.[509] Diese kollektiven pantomimisch-expressiven Aktionen sind es, die ein antikenähnliches und zugleich chorisches Bildertheater erzeugen. Die Trennung von mechanischen Schritten und Ausdrucksgesten bleibt auch in der noverreschen Konzeption der Körperlichkeit des Corps de Ballet erhalten. Ein besonders eindrucksvolles Beispiel seiner Inszenierungsstrategien in Agamemnon gibt uns Noverre in seinen später erschienen Lettres sur les Arts Imitateurs.

> „Clytemnestre, voulant couvrir de son corps celui de son amant, reçoit les coups que la rage destinoit à Égiste. C'est dans cet instant que le chœur agissant ébranloit, qui'il frémissoit d'horreur et d'épouvante, et que le chœur chantant articuloit. Quel horreur! Quel crime affreux! Ah, dieux! Etc. Oreste, revenue à lui-même et jousissant d'un instant de calme, ouvroit les yeux; et, en apercevant une femme voilée et mourante, secourue par Électre et entourée par une foule de femmes empressées à la soutenier, s'approchoit d'elle en chancelant, et soulevoit d'une main timide et tremblante le voile qui lui déroboit ses traits; il reconnoissoit sa mère, il reculoit épouvanté de son crime. Son expression disoit: Ah dieux! Quel crime! Électre, par son action, lui répondoit: Frère barbare, c'est ma mère! Et le chœur répétoit: Monstre, c'est ta mère! Tremble, frémis! O crime épouvantable! Fuyons, abandonnons ces lieux. *Cette action, fortifiée par l'orchestre, soutenue par une pantomime animée et vivifiée par les chœurs, produisait le plus grand effet, c'est-à-dire, le plus terrible.*"[510]

In der mimisch-gestischen Aktion von Klytaimnestra und Orest, in der sich die Klage körperlich artikuliert, intensiviert sich das Schreckliche über das Zusammenspiel von Orchester, Pantomime und Chören.[511] Es

---

509 „Les coryphées étant les chefs du ballet, sont employés utilement dans les chœurs qui offrent l'image de ceux des Grecs: ils participent à l'action: il faut, à cet effet, qu'ils s'exercent à la pantomime: car, dans cette situation, la danse doit faire place à l'action: il n'est plus question de pas brillans, il faut des gestes expressifs qui remplacent les mouvemens des jambes: ce sont les traits animés de la physionomie qui doit suppléer au mécanisme des pieds." Noverre, *Lettres sur Les Arts Imitateurs*, 358–359.

510 Noverre, *Lettres sur les Arts Imitateurs*, 368–369.

511 Bei Friedrich Schiller wird der Chor schließlich in seiner Bedeutung – theatertheoretisch wie -praktisch – aufgewertet. Das, was in Noverres experimentellem Regime der Konstruktion eines zeitgemäßen *Agamemnon* angedacht wird – nämlich die Verbindung von Illusion und Chorischem, wird in Schillers Ausführungen ‚Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie', die seinem Drama *Die Braut von Messina* vorangestellt sind, zumindest programmatisch manifest. Schiller erkennt den Chor der alten Tragödie als „sinnlich mächtiges Organ" [11] an, der in der „Natur" (d. h. im Ritus, im Kult) gefunden wurde beziehungsweise aus ihnen hervorging. Die neue Tragödie findet ihn nicht mehr dort, sondern muss ihn „poetisch" herstellen; er wird

kommt – so verspricht der Text – zu einer höchst affizierenden Aufladung von Momenten des Grauens, die sich im 18. Jahrhundert unmittelbar in den Tränenströmen des Publikums zeigt.[512]

Noverre bleibt auch in Bezug auf das Chorische dem Tragischen als großem theatralen Ereignis verpflichtet. Allerdings substituieren kleinere, individuierte und wechselnd auf- und abtretende Gruppenformationen den immer anwesenden Chor in der attischen Tragödie.

---

zum „Kunstorgan" [11]. Schiller erkennt wie Noverre die Erscheinungs- und Ereignisqualität des Tragischen an und spricht sich gleichzeitig gegen das „leere Spiel" der Illusionen [8] und den „Wahn des Augenblicks, der beim Erwachen verschwindet" [8] aus. Das Chorische vermag das Unmittelbare hervorzubringen und besitzt eine transformatorische Funktion. Es hat das Potential, die neue Welt in eine alte poetische zu verwandeln. Schillers Befund zur modernen Welt ist mit rückwärtsgewandeten Blick prophetisch: Das Theater ist eine besondere künstlerische Stätte, in der Unmittelbarkeit hergestellt und schließlich auch ästhetisch erfahren werden kann. Das, was im „wirklichen" Leben verdrängt wird, erhält ein letztes Refugium in der theatralen Vorstellung. Es wird nach einer „schwebenden" Erfahrung ohne Pathos, ohne „blinde Gewalt der Affekte" gesucht [14]: „Denn das Gemüt des Zuschauers soll auch in der heftigsten Passion seine Freiheit behalten, es soll kein Raub der Eindrücke sein, sondern sich immer klar und heiter von den Rührungen scheiden, die es erleidet. Was das gemeine Urteil an dem Chor zu tadeln pflegt, daß er die Täuschung aufhebe, daß er die Gewalt der Affekte breche, das gereicht ihm zu seiner höchsten Empfehlung, denn eben diese blinde Gewalt der Affekte ist es, die der wahre Künstler vermeidet, diese Täuschung ist es, die er zu erregen verschmäht. Wenn die Schläge, womit die Tragödie unser Herz trifft, ohne Unterbrechung aufeinander folgten, so würde das Leiden über die Tätigkeit siegen. Wir würden uns mit dem Stoffe vermengen und nicht mehr über demselben schweben. [14]" Schiller, Friedrich: Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie. In: Seidel, Siegfried (Hg.): *Schillers Werke*. Bd. 10: *Die Braut von Messina. Wilhelm Tell. Die Huldigung der Künste*. Weimar: Böhlau, 1980, 7–15.

512 Das ist auch im Sinne der Herausbildung eigener Weisen der „Ausgießung und Verschwendung" zu verstehen, die die Trägerschichten der Aufklärung entwickeln. Vgl. Koschorke, Albrecht: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München: Fink, 2003, 87.

DER RÜCKZUG DES TRAGISCHEN IN DEN AFFEKT

> „Notte sinistra e funebre; lugubre silenzio interrotto soltanto, ad intervalli, da un lontano canto, canto di melaconia e di tristezza accompagnato dai rintocchi misurati da una campana che invita a pregare per l'ultima ora degli infelici. Rottami e rovine ovunque, e roghi e caldaie gigantesche in lontananza. [...] Il genio, la forza creatrice dell'intelletto, dono divino ed immortale, la verità inconcussa della scienzia, l'impeto sublime che spinge l'uomo ad enumerare e spiegare i portenti del Creatore, son tutte ispirazioni ingoiate dal Cerbero dell'Oscurantismo, che dalle tre bocche sanguine vomita, superstizione, ignoranza, viltà."[513]

Das Libretto zu Excelsior (1881), verfasst von Luigi Manzotti, verkündet in der ersten Szene ein tragisches Spectaculum, nämlich den Kampf zwischen den Titanen Licht und Finsternis. Im Gegensatz zu den meisten Balletten des 19. Jahrhunderts handelt es sich inhaltlich nicht um eine Liebesgeschichte, sondern um den Agon zwischen alter und neuer Welt. Das Motiv ist in diesem Sinne antikisch, auch wenn es nicht die Figuren der alten Tragödie auf der tanztheatralen Bühne zeigt oder antike Mythen in Szene setzt. Das Libretto in seiner Doppelfunktion als literarischer und tanztheatraler Text verspricht einen tragischen Gehalt: Der Schauplatz des Geschehens in der ersten Szene ist finster und düster. Über Worte wie Melancholie („melanconia"), Trauer („tristezza"), Zerstörung („rottami") und Ruinen („rovine"), Schreie der Opfer („lamenti delle vittime"), Terror („terrorismo") wird eine Stimmung des Leidens und der Gewalt in der Imagination des Lesers/Zuschauers aufgerufen. Der Zerberus der Finsternis spuckt aus seinen drei Mündern Blut, Hochmut, Ignoranz und Feigheit („dalle tre bocche sanguine vomita, superstizione, ignoranza, viltà"). Die tragische Stimmung basiert am Beginn der Handlung auf der Annahme eines unumkehrbaren Verderbens, das über die Darstellung des Leids (Figur des Lichts) und Gewalt (Figur der Finsternis) präsentiert wird.

Die im Vergleich mit dem aufgeklärten Pathos subjektivistischere Furcht zeigt sich im Libretto über die Emphatisierung des Schreckens. Emphatisierung, von griechisch „émphasis", als „das Erscheinen", „das Bild" oder „der Schein", verweist auf den Zeigecharakter im 19. Jahr-

---

[513] Il Libretto [*Excelsior*]. In: Pappacena, Flavia (Hg.): *Excelsior. Documenti e Saggi. Documents and Essays*. Rom: Di Giacomo, 1998, 41–54, hier 44. Im Folgenden wird auf deutsche Übersetzungen der italienischen Zitate verzichtet, da Pappacenas Edition zweisprachig (italienisch und englisch) ist.

hundert: „[D]er Ausdruck beinhaltet etymologisch als Ableitung von emphaínein einen performativen Akt des Sichtbarmachens, des Zur-Anschauung-Bringens."[514] Es ist weniger ein Ereignis als ein Eindruck des Tragischen, den *Excelsior* auf den ersten Blick hervorruft. Dieser korrespondiert mit der Vision und der tanztheatralen Evokation einer neuen Zivilisation. Noverre ist mit seiner Intention der Entfaltung von „Wunderkraft" sicher „tragödien-näher" als Manzotti.[515] Doch es kommt zu keinem Ausschluss des Tragischen in *Excelsior,* auch wenn ein basales Modell konturiert wird, in dem nur mehr substrathafte Züge des Tragischen aufscheinen.[516] Obgleich es sich um keinen unmittelbaren inhaltlichen Antikenbezug wie bei Noverres *Der gerächte Agamemnon* handelt, kann man den ersten Akt als Kristallisationspunkt in Hinblick auf die Resonanzen des Tragischen im Tanztheater des 19. Jahrhunderts perspektivieren. Es sind durchaus tragische Effekte und Affekte, die hier aufgerufen werden. Gleichzeitig kündigt sich im zweiten Bild eine Tendenz ihrer Sublimierung an.

> „In questo luogo, sfolgorante di ricchezza e di splendore, vedonsi le antiche grandezze artistiche di tutte le epoche ed a caratteri d'oro stanno scritte le scoperte, le ardite intraprese che formano il tesoro scientifico dell'epocha moderna, cioè: Vapore – Telegrafo – Suez – Cenisio. Si vedranno i simboli della Scienzia, della Forza, dell'Industria, Amore, Civiltà, Costanza, Unione, Concordia, Valore, Gloria, Invenzione, Belli Arti, Agricoltura, Commercio ecc. È il trionfo di un'êra novella, du un luminoso avvenire pei popoli; è l'esultanza dei genî illuminati l'umanità."[517]

Obwohl das zweite Bild von Excelsior im eigentlichen Sinne keine Apotheose ist, da es nicht am Ende des Balletts steht, hat es deren Struktur und Erscheinungsform. Unter Apotheose, herleitbar aus dem altgriechischen Wort „apotheoun" (vergöttern), versteht man im weiteren Sinn die Erhebung eines Menschen zum Halbgott oder Gott und

---

[514] Zum „Diskurs der Emphase" im 19. Jahrhundert vgl. Thurner, *Beredte Körper*, 161–170, hier 163.

[515] Zum Begriff „tragödiennah" vgl. Gumbrecht, Inszenierte Zusammenbrüche, 489.

[516] In *Excelsior* werden zeittypische Resonanzen des Tragischen, hier sind vor allem die neue allegorische Konzeption von Affekten und die großen Gruppenformationen zu nennen, im 19. Jahrhundert deutlich. Die Analyse von Inszenierungskonzepten des frühen 19. Jahrhunderts – wie beispielsweise die der Choreodramen von G. Gioa (Tragico ballo eroico) oder das Tragische im Romantischen Ballett könnte weitere Erkenntnisse zur Konstruktion von tragischen Figuren und Gruppenformationen liefern. Ich danke Gabriele Brandstetter für diesen Hinweis.

[517] Il Libretto [*Excelsior*], 45.

im spezifischeren Kontext des Balletts das mit Symbolik aufgeladene Schlussbild. Im zweiten Bild von Excelsior bezieht sich der Akt der Vergötterung auf das menschliche Genie, das die auf Technik basierenden Errungenschaften wie das Dampfschiff, den Telegraphen, den Suezkanal und die Mont-Cenis-Tunnel verantwortet hat. Für die Visualisierung dieses „Triumphes einer neuen Zeit“ sieht Manzotti Symbole/Allegorien von Wissenschaft, Kraft, Industrie, Liebe, Zivilisation, Beständigkeit, Wert, Ruhm, Erfindung, Schöne Künste, Landwirtschaft, Handel etc. vor.

Die neue Welt präsentiert sich in *Excelsior* als imaginatives Phantasma.[518] Die Aufwertung der Einbildungskraft/Imagination, die im 18. Jahrhundert verortbar ist und im 19. Jahrhundert ihre Hochblüte hat, geht in der Kunsttheorie wie in der tanztheatralen Praxis mit der Vorstellung ihrer Zukunft entwerfenden (kreativen) Energie einher.[519] Durch die Nähe zum Traum entfernt sich das priviligierte Pathetische weiter von seiner eigentlichen Herkunft, nämlich dem körperergreifenden und widerfahrenden Pathos. Träume werden im Diskurs des 19. Jahrhunderts als Assemblage von Bildern und Ideen definiert, die einer Ordnung („songe“) folgen oder von einer Diffusität und Unheimlichkeit („rêve“) bestimmt sind. Das imaginative Potential der Träume, das „Schauspiel des Inneren“ wird dem Wachzustand entgegengesetzt und tritt in enge Verbindung mit der Erfahrung von Kunst.[520] In Manzottis inszenatorischer Vor-Schrift (Libretto) hat selbst die sogenannte „Wirklichkeit“ den Charakter des Utopischen. Die Phänomenologie des Scheins und die Ästhetik der Oberfläche fordern das im ersten Bild

---

518 In diesem Kontext möchte ich auf den geschichtlichen Moment der vielschichtigen Perspektivwechsel im Zuge des Subjektivierungsprozesses im 19. Jahrhundert, das Uneindeutig-Werden von Innen- und Außenblicken, die experimentelle Sichtbarmachung des „Trüben“ (Goethe) sowie das Oszillieren von Fiktion und Wirklichkeit verweisen, die das Tanztheater der historischen Romantik bestimmen. Vgl. Haitzinger, Empirie und Körper, 247.

519 Vgl. Schulte-Sasse, Jochen: Einbildungskraft/Imagination. In: Barck et al., *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 2, 2001, 88–120, hier 89. „Kennzeichnend für die Begriffsgeschichte von Einbildungskraft, Imagination und Phantasie ist ein grundlegender, zeitlich relativ präzis angebbarer historischer Wandel: Der Begriff, der über rund 2200 Jahre hin eine in der Hierarchie der psychischen Vermögen niedrige Fähigkeit bezeichnete und aus ontologischen, erkenntnistheoretischen und moralischen Gründen skeptisch betrachtet wurde, wird im 18. Jh. […] gravierend umgewertet. […] Nach dem Wandel wurde es ein unentbehrliches Vermögen, mit dem sich der Mensch kreativ auf Objekte in Raum und Zeit bezieht.“

520 Vgl. Haitzinger, Empirie und Körper, 173.

angekündigte Tragische inhaltlich und strukturell heraus.[521] Es ist die große Idee der ästhetischen Sensation, die in Szene gesetzt werden soll und für die Manzotti alte Verfahren ummodelliert und transformiert.

Excelsior – höher, immer aufwärts, dem Himmel und den Sternen entgegen – entspricht dem futuristischen, im Sinne von einem auf die Zukunft ausgerichteten Zeitgeist der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die kommunikationstechnische Vernetzung verändert die gegenwärtige Welt drastisch. Der Prospektus der *Allgemeinen Illustrierten Zeitung* (1857) fasst die Geschehnisse der Zeit auf eindrucksvolle Weise zusammen:

> „Ueber Land und Meer schwingt sich der Gedanke mit des Blitzes Schnelligkeit und des Blitzes Zündkraft, seit der Draht des Telegraphen die entferntesten Pole der Erde verbindet. [...] Seit das Reisen sich zum Flug durch weite Länderstrecken umgestaltet, seit der Erdball sich mit einem eisernen Schienenbande umgurtet hat, seit die Meere von Riesendampfern durchfurcht werden, seit die größte Erfindung des Jahrhunderts uns erlaubt, selbst dem kühnsten Reisenden noch die Gedanken vorauszuschleudern, seit man unter schäumenden Wogen des Meeres die Länder durch gigantische Taue verbindet, Riesennerven gleich, die den getrennten Organismus des Colosses verbinden, um jede Idee allen Theilen des gewaltigen Erdkörpers zu gleicher Zeit mitzutheilen, seit die endlosen Flächen der Wüsten, die Palmenwälder Indiens, die Eisregionen des Nordens, die Urwälder Amerikas keine Entfernung mehr für uns bieten, hat die Literatur einen Umschwung erlebt, wie nie zuvor und vielleicht nie wieder.“[522]

In Excelsior verbindet sich der Glaube an die alten Götter, die personifiziert als „tragischer“ Gott der Finsternis und „erscheinende“ Göttin des Lichts auftreten, mit dem Maschinenglauben, der seine Manifestation in der Göttin der Zivilisation findet: „È il trionfo di un'êra novella, di un luminoso avvenire pei popoli; è l'esultanza di genî illuminanti l'umanità.“[523] Die Wiederherstellung des „Gewimmels der alten Götter“

---

[521] Vgl. auch Flavia Pappacenas Befund: „A reading of the transcription clearly reveals much more than a well-pondered equilibrium between the ‚real‘ and the ‚imaginary‘, order, balance, and a rational development of all elements in concordance with the two central themes of the dance: the Good-Evil struggle (Obscurantism-Light, Regression-Progress); and Union-Harmony between all peoples.“ Pappacena, Flavia: An Analysis of the Ballet Structure. In: Pappacena, *Excelsior*, 269–285, hier 269.

[522] Über Land und Meer, Allgemeine Illustrierte Zeitung, Nr. 1, 15. November 1858, 1. Zitiert nach: Graevenitz, Gerhart von: *Das Ornament des Blicks. Über die Grundlagen des neuzeitlichen Sehens, die Poetik der Arabeske und Goethes „West-östlichen Divan“*. Stuttgart: Metzler, 1994, 185.

[523] Il Libretto [*Excelsior*], 45.

(Friedrich Schlegel) passiert unter den Vorzeichen der neuen Modernität: „Modernity is indeed a permanent loss of the familiar world and of traditional conditions of living. It is a time of permanent change, of historical breaks, of new ends and new beginnings."[524] Excelsior visioniert eine großartige Zukunft, in der der Körper gleichzeitig als Maschine und als Agent des Ausdrucks zur Hervorbringung eines tragischen Eindrucks eingesetzt wird. Im Körperkonzept des 19. Jahrhunderts werden beide Aspekte – Körper als Maschine und als Agent des Ausdrucks – durch das Gesetz der Anziehung und der Abstoßung miteinander verbunden.[525] Obwohl Excelsior im soziokulturellen und politischen Kontext Italiens in den 1880er Jahren verortbar ist, zeigt seine breite internationale Rezeption eine Übertragbarkeit, die auf den universellen Topos des Kampfes von Licht und Finsternis, von neuer und alter Welt und auf den Sieg des Fortschritts zurückzuführen ist. Claudia Celi spricht von der Repräsentation einer „neuen Mythologie" in Excelsior im Zeitalter der Industrialisierung und der Säkularisierung der Wunder.[526]

Anders als in der antiken Vorstellung des Tragischen, das keine simple Identifizierung mit entweder Opfer und Täter vorsieht, sondern nach einer höchstens leicht zeitversetzten Widerfahrnis von Jammern und Schaudern strebt, kommt es in *Excelsior* motivisch und inhaltlich zu einer tiefgreifenden „Entparadoxierung" des Tragischen,[527] die eine polarisierende Teilnahme und Teilhabe des Publikums geradezu herausfordert. Diese Parteinahme ist weniger inhaltlich motiviert, als dass sie die Sinne für die ästhetische Erfahrung an sich freimachen sollen. Dies widerspricht der eigentlichen Idee des „agonal-relativierenden" Denkens, das wesentlich für die Inszenierung des Tragischen in der Antike

---

524 Groys, Boris: The Weak Universalism. E-flux Journal, 4/2010. http://www.e-flux.com/journal/the-weak-universalism (27.09.2013).

525 Vgl. Blasis, Carlo: *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*. Mailand: Gernia 1868. Reprint hg. von Ornella Di Tondo und Flavia Pappacena. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2007, 13.

526 „Thus the new mythology represented in Manzotti's ‚universal stage rituals' became the medium for the evangelization of the masses in the new industrial order of Italien society, and contributed to the formation of the national fabric, showing itself a powerful mediator of the values of ‚secular miraculism' and coalescing factor for national popular culture." Celi, Claudia: Manzotti and the Theatre of Memory of the XIX Century. In: Pappacena, *Excelsior*, 209–234, 210.

527 Zum Begriff der Entparadoxierung vgl. Gumbrecht, Inszenierte Zusammenbrüche, 487.

ist: „Denn dieses operiert nicht mit polaren Gegensätzen, unterscheidet nicht zwischen ‚gut' und ‚böse'; vielmehr werden die Kontrahenten in ihrer Relation zueinander erfasst, als ‚stärker' und ‚schwächer', ‚mächtiger' und ‚weniger mächtig'."[528] Schon in Johann Wolfgang von Goethes Bestimmung des Tragischen für den theatralen Kontext kündigt sich ein Paradigmenwechsel an der Wende zum 19. Jahrhundert an: Es ist nicht mehr für die grundlegenden Anliegen und Konflikte der Neuzeit konzipiert.[529]

> „Die Fremdheit dem Tragischen gegenüber, die Goethe für sich konstatiert, ist keine persönliche Idiosynkrasie. Sie korrespondiert mit dem Zustand der neuen Welt, die sich geradezu durch eine Negation der Tragödie kennzeichnenden Kategorien erfassen läßt: Ist der ‚rein-tragische' Fall ‚unversöhnlich' und ist in ihm jeder Ausgleich verstellt, so ist die moderne Welt, gerade darin ist sie eine Prolongierung der Aufklärung, auf Kompromiß und Verständigung, auf die sprichwörtliche Eindämmung von Konflikten und auf die [...] ‚Versöhnung' ausgerichtet."[530]

In Excelsior werden inhaltlich keine Figuren der Ambivalenz konturiert, vielmehr kämpft das Licht gegen das mythische Ungeheuer der Finsternis, das schließlich überwältigt wird. In diesem Sinne entspricht es mehr dem Sagenhaften. Excelsior als exemplarische Kristallisation zeittypischer Resonanzen des Tragischen führt trotz des Fortbestands antikischer Göttermotive eine „untragische Apotheose des modernen Industriegeistes" auf.[531]

---

528 Vgl. Muth, Susanne: Als die Gewaltbilder zu ihrem Wirkungspotential fanden. In: Seidensticker/Vöhler, *Gewalt und Ästhetik*, 259–293, hier 292.

529 Vgl. Galle, Tragisch/Tragik, 155.

530 Galle, Tragisch/Tragik, 156.

531 Ich danke Hans-Thies Lehmann für diesen Hinweis.

GEMÄSSIGTE GEFÜHLE: ZUR VORSTELLUNG DES PATHETISCHEN IM 19. JAHRHUNDERT

Das Tragische als großes theatrales Ereignis, das im 18. Jahrhundert nicht nur Körpervorstellungen, sondern auch dramaturgische, choreographische wie inszenatorische Verfahren zu erweitern vermag, wie wir bei Noverre gesehen haben, bekommt im Tanztheater des 19. Jahrhunderts einen prekären Status. Damit eng verknüpft ist der Verlust der alten Macht und Mächtigkeit des körperergreifenden Pathos, das durch den weitgreifenden Diskurs des Pathetischen in den Künsten entthront wird. Das Pathetische wird im Gegensatz zur alten Bedeutung von Pathos als körperlich erlebte Widerfahrnis am Beginn der Moderne durch die Vernunft regulierbar. Die Nähe zur Patho-Logie als Zusammenschluss von Pathos und Logos ist offensichtlich. Das Pathos spaltet sich durch die Individuation im 19. Jahrhundert in das Pathetische auf, das über das Geistige steuerbar ist und sich im neu entstandenen Raum der Kunstästhetik ansiedeln lässt, und das Pathologische, das in den modernen Epistemen als nicht-regulierbar, als irrational und gleich abnorm eingestuft wird.[532]

Die Bedeutungsverlagerung von Pathos zum Pathetischen kündigt sich schon in der Aufklärung an. Die *Encyclopédie* erkennt in der Definition von Pathos noch die „Strahlkraft" und nennt Kraft („force") und Energie („énergie") als wesentliche Charakteristika, doch wertet gleichzeitig das Pathetische in einem eigenen Artikel („Pathéthique") auf, für den der Enthusisamus („enthousiasme") als Schlüsselwort gilt: „cette véhémence naturelle, cette peinture forte qui émeut, qui touche, qui agite le cœur de l'homme. Tout ce qui transporte l'auditeur de luimême, tout ce qui captive son entendement et subjuge sa volonté, voilà

[532] Vgl. auch Schiller, Friedrich: Ueber das Pathetische. In: Wiese, Benno von (Hg.): *Schillers Werke*. Bd. 20. *Philosophische Schriften. Erster Teil*, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1962, 196–221, hier 216. „Dort stellen wir das sinnlich beschränkte Individuum und den pathologisch-afficierbaren Willen dem absoluten Willensgesetz und der unendlichen Geisterpflicht, hier hingegen stellen wir das absolute Willensvermögen und die unendliche Geistergewalt dem Zwange der Natur und den Schranken der Sinnlichkeit gegenüber."

le pathétique."[533] Friedrich Schiller konturiert sowohl den Begriff des Tragischen wie auch des Pathetischen neu, indem er die alten Bedeutungen aufgreift und ins Ästhetische transformiert.[534] Diese Perspektivenumpolung soll hier kurz skizziert werden, da sie als Grundlage für die im 19. Jahrhundert vorgenommene Dreiteilung des Menschen verstanden werden kann.

In *Ueber das Pathetische* (1793) bestimmt Schiller nicht die „Darstellung des Leidens", sondern die „Darstellung des Übersinnlichen" als „Zweck der Kunst" und wertet das geistige (Vernunft-)Prinzip auf.[535] Die Trennung von Sinnenwesen und Vernunftwesen ist vollzogen, beide müssen in der Darstellung miteinander in Beziehung gesetzt werden:

> „Die Kunst muß den Geist ergötzen und der Freiheit gefallen. Der, welcher einem Schmerz zum Raube wird, ist bloß ein gequältes Thier, kein leidender Mensch mehr; denn von dem Menschen wird schlechterdings ein moralischer Widerstand gegen das Leiden gefordert, durch den allein sich das Princip der Freiheit in ihm, die Intelligenz, kenntlich machen kann.
> Aus diesem Grunde verstehen sich diejenigen Künstler und Dichter sehr schlecht auf ihre Kunst, welche das Pathos durch die bloße *sinnliche* Kraft des Affekts und die höchst lebendigste Schilderung des Leidens zu erreichen glauben. Sie vergessen, daß das Leiden selbst nie der *letzte Zweck* der Darstellung und nie die *unmittelbare* Quelle des Vergnügens sein kann, das wir am Tragischen empfinden. Das Pathetische ist nur ästhetisch, insofern es erhaben ist."[536]

Es geht nicht um die Darstellung oder Widerfahrnis von Pathos an sich, sondern um den Widerstand mit Hilfe von Ideen der Vernunft dagegen: „Pathos muß da seyn, damit das Vernunftwesen seine Unabhängigkeit kund thun und sich handelnd darstellen könne."[537] Es handelt sich um die Darstellung der „Vorstellungen des Leids" und nicht um die des „bloßen Leidens", die beim Zuschauer Mitleid erregen und die einen unmittelbaren sinnlichen Eindruck erzeugen müssen. Mit dem Zusammenschluss von Pathos und Vernunft wird der Aspekt der Widerfahrnis nivelliert. Die Existenz des Pathos als kleines transsubjektives Ereignis, das den Körper unmittelbar ergreift, ist bedroht. Die Faszination am

---

533 Pathétique, *Encyclopédie* (Page 12:169).

534 Vgl. dazu auch Gessmann, Pathos/Pathetisch, 734.

535 Das „Vergnügen des Mitleids" wird von Schiller als der höchste Zweck der tragischen Kunst definiert. Schiller, Friedrich: Ueber die tragische Kunst. In: Von Wiese, *Schillers Werke*, Bd. 20, 148–170, hier 151.

536 Schiller, Ueber das Pathetische, 200.

537 Schiller, Ueber das Pathetische, 198.

nicht ausschließlich ästhetischen Schrecken ist bei Friedrich Schiller „unter der Würde von tragischer Kunst“:

> „Ein bis ins thierische gehender Ausdruck der Sinnlichkeit erscheint dann gewöhnlich auf allen Gesichtern, die trunkenen Augen schwimmen, der offene Mund ist ganz Begierde, ein wollüstiges Zittern ergreift den ganzen Körper, der Athem ist schnell und schwach, kurz alle Symptome der Berauschung stellen sich ein: zum deutlichen Beweise, daß die Sinne schwelgen, der Geist aber oder das Princip der Freyheit im Menschen der Gehalt des sinnlichen Eindrucks zum Raube wird.“[538]

Das alte Pathos in seiner Macht und Mächtigkeit, das sich der subjektiven Kontrolle entzieht und als „kleines“ Ereignis in Erscheinung tritt, wird zu Schillers Zeit durch den (regulierbareren) Affekt substituiert.

> „Der Affekt, als Affekt, ist etwas gleichgültiges, und die Darstellung desselben würde, für sich allein betrachtet, ohne allen ästhetischen Werth seyn; denn, um es noch einmal zu wiederholen, nichts was bloß die sinnliche Natur angeht, ist der Darstellung würdig. Daher sind nicht nur alle bloß erschlaffende (schmelzende) Affekte, sondern überhaupt auch alle höchsten Grade, von was für Affekten es auch sey, unter der Würde von tragischer Kunst.“[539]

Mit der Entmächtigung des Pathos beginnt der Rückzug des Tragischen in den Affekt, der für die tanztheatrale Kunst des 19. Jahrhunderts bestimmend wird. Die tragische Kunst basiert bei Schiller nunmehr auf der „Lust am Affekt“, die nun zum allgemeinen menschlichen Prinzip erhoben wird: „Es ist eine allgemeine Erscheinung in unserer Natur, daß uns das Traurige, das Schreckliche, das Schauderhafte selbst, mit unwiderstehlichem Zauber anlockt, daß wir uns von Auftritten des Jammers, des Entsetzens mit gleichen Kräften weggestoßen und wieder angezogen fühlen.“[540]

Zentral für das neue Konzept des Tragischen am Beginn der Moderne ist das Mitleid, das „Vorstellungen des Leids“ voraussetzt und deren Grad sich nach deren „Lebhaftigkeit, Wahrheit, Vollständigkeit und Dauer“ richtet.[541]

Für die Inszenierung des Tragischen bleibt der schon bei Engel und Noverre thematisierte „Wechsel der Empfindungen“ ein wichtiges Mit-

---

538 Schiller, Ueber das Pathetische, 200.

539 Schiller, Ueber das Pathetische, 200.

540 Schiller, Ueber die tragische Kunst, 140.

541 Vgl. Schiller, Ueber die tragische Kunst, 159.

tel.[542] Als wesentlich gilt die Trennung von „ursprünglichen“ und „mitgeteilten oder nachempfundnen Affekten“, die hinsichtlich der Intensität ihrer Wirkung unterschieden werden.[543] Der seelisch-moralische Aspekt ist über die Kategorie des Mitleids im Konzept des Doppelwesens Mensch als Referenz für die tragische Kunst integriert.[544] Für die Empfindung von Mitleid (und anderen tragischen Leidenschaften) ist die Ähnlichkeit zwischen „uns und dem leidenden Subjekt“[545] Voraussetzung. Nur über die Wahrnehmung von Ähnlichkeiten wird die tragische Erfahrung möglich. Die Mimesis im Sinne eines Sich-Ähnlich-Machens erfährt eine Doppelung: In der Darstellung des Schauspielers, der durch den mimetischen Prozess zur Figur wird, und in der Rezeption des Zuschauers, der Ähnlichkeiten zwischen der Figur und sich aufruft:

> „Es müssen, wenn wir den Affekt eines anderen ihm nachempfinden sollen, alle innern Bedingungen zu diesem Affekt in uns selbst vorhanden seyn, damit die äußre Ursache, die durch ihre Vereinigung mit dem Affekt die Entstehung gab, auch auf uns eine gleiche Wirkung äußern könnte. Wir müssen ohne uns Zwang anzuthun, die Person mit ihm zu wechseln, unser eigenes Ich seinem Zustande augenblicklich unterzuschieben fähig zu sey.“[546]

Schiller erkennt die alte Mächtigkeit des Pathos an, die ihm aber nun durch die moralische und freiheitliche Qualität der aufgeklärten theatralen Kunst ersetzbar scheint: „Müßten wir Neuern wirklich darauf Verzicht thun, griechische Kunst je wieder herzustellen, wo nicht gar zu übertreffen, so dürfte die Tragödie allein eine Ausnahme machen. Ihr allein ersetzt vielleicht unsre wissenschaftliche Kultur den Raub, den

---

542 Vgl. Schiller, Ueber die tragische Kunst, 163.

543 „So ist bey demjenigen, der wirklich von einer schmerzhaften Leidenschaft beherrscht wird, das Gefühl des Schmerzens überwiegend, so sehr die Schilderung seiner Gemüthslage den Hörer oder Zuschauer entzücken kann. Denn ungeachtet ist selbst der ursprünglich schmerzhafte Affekt für denjenigen, der ihn erleidet, nicht ganz an Vergnügen leer; nur sind die Grade dieses Vergnügens nach der Gemüthsbeschaffenheit der Menschen verschieden.“ Schiller, Ueber die tragische Kunst, 149–150.

544 Vgl. beispielsweise: „Fehlt es einer pathetischen Darstellung an einem Ausdruck der leidenden Natur, so ist sie ohne ästhetische Kraft, und unser Herz bleibt kalt. Fehlt es ihr an einem Ausdruck der ethischen Anlage, so kann sie bei aller sinnlichen Kraft nie pathetisch sein und wird unausbleiblich unsere Empfindung empören.“ Schiller, Ueber das Pathetische, 210–211.

545 Schiller, Ueber die tragische Kunst, 160.

546 Schiller, Ueber die tragische Kunst, 160.

sie an der Kunst verübte."[547] Er nimmt das Tragische noch als ereignisgenerierende Qualität, als Phänomen der „unmittelbar lebendigen Gegenwärtigkeit" und „Versinnlichung" wahr, von denen er in Ueber die tragische Kunst wiederholt spricht.[548] Die Tragödie wird als „Nachahmung einer Handlung" definiert, in der „die einzelnen Begebenheiten im Augenblick ihres Geschehens, als gegenwärtig, vor die Einbildungskraft oder vor die Sinne gestellt [werden]; unmittelbar, ohne Einmischung eines dritten."[549] Die paradoxe Formel einer künstlichen Natürlichkeit, die im engeren Sinne das Pathos und im Weiteren das Tragische bestimmt, erfährt um 1800 eine noch strengere Formalisierung zulasten der Qualität der Widerfahrnis:

> „Die verborgene Aporie des Pathos zwischen unmittelbarer Gewalt und künstlicher Gestaltung, Instinkt und Kalkül wird um 1800 zu Tage gefördert, wenn Schiller und Hölderlin den vor allem im 18. Jahrhundert festgezurrten Knoten des Künstlich-Natürlichen entzerren und dem ursprünglichen, naiven und sinnlichen Pathos die Instanzen seiner künstlerischen Formalisierung zur Seite stellen."[550]

In The Code of Terpsichore (1830) von Carlo Blasis verweist die achte Kapitelüberschrift „Terror, rather than horror, is sufficient for any dramatic production. On Imitation" auf einen im mehrfachen Sinne dramatischen Wechsel im Tanztheater, der sich im späten 18. Jahrhundert mit der Bedeutungsverlagerung vom Pathos zum Pathetischen schon ankündigte.[551] Bei Noverre flossen Tränen und Blut noch in Strömen: Man inszenierte im Reformballett ein Tanztheater der Grausamkeit, das in seiner Wirkungsintensität den (imaginierten) antiken Vorstellungen gleichkommen sollte. Blasis hingegen fordert einige Dekaden später, dass bei der Auswahl von historischen Stoffen – er meint damit vor allem Tragödien – keine gewalttätigen Szenen gewählt werden sollen. Dabei ist er in seinen Forderungen durchaus kein Neuerer, sondern bezieht sich auf die in der letzten Dekade des 18. Jahrhunderts vorgenommene Trennung von „terrible" und „horrible". Matthias Vogel führt anhand der Bilder und Schriften von Johann Heinrich Füssli die

---

[547] Schiller, Ueber die tragische Kunst, 157.

[548] Vgl. beispielsweise: „Unmittelbare lebendige Gegenwart und Versinnlichung sind also nöthig, unsern Vorstellungen vom Leiden diejenige Stärke zu geben, die zu einem hohen Grade von Rührung erfordert wird." Schiller, Ueber die tragische Kunst, 160.

[549] Schiller, Ueber die tragische Kunst, 164–165.

[550] Zumbusch, Probleme mit dem Pathos, 18.

[551] Blasis, Carlo: *The Code of Terpsichore. The Art of Dancing*. London: Bull, 1830.

unterschiedlichen Wirkungsweisen von Schrecken und Grauen auf den Betrachter aus: „Die Situation des Schreckens trage, nach einem Augenblick der Erstarrung, die Potenz der Erleichterung angesichts eines unbestimmten oder gar guten Ausgangs in sich, vor den horriblen Objekten und Handlungen hingegen wende man sich ein für allemal mit Abscheu ab.“[552] Die Essenz des Tragischen als „Bewußtsein eines unaufhebbaren Verderbens, das sich in einer elaborierten formalen Darstellung von Leiden und Gewalt vollstreckt“,[553] ist in der Neukonzeption nicht mehr garantiert. „Blutrünstige und schockierende Ereignisse“ sind nach Carlo Blasis der menschlichen Natur fremd (geworden), auch wenn sie mit dem „tiefen“ (alten) Tragischen verbunden bleiben. Es wird ihnen eine „Überhitzung“ der Imagination zugesprochen:

> „Perhaps this species of subject may be adapted to the deepest tragedy; but even then, good taste would reprove and reject production carried, by an overheated imagination, beyond the bounds prescribed to imitative arts. We must, in short, banish from the Ballet the *Fausts*, the *Manfreds*, and the *Frankensteins*.“[554]

Nicht zufällig scheint Blasis die Kategorie der monströsen Dramen („monstrous dramas“) einzuführen, in der die Doppeldeutigkeit des Monströsen als Grauenhaftes wie als Zeigendes („monstrare“) aufscheint. Die von der Seele ausstrahlende Liebe bekommt nun einen privilegierten Stellenwert in der Ordnung der Kunst-Welt, in der der Mensch als „homme sensible“ diskursiviert wird. Das Pathos des 18. Jahrhunderts als Phänomen der Leidenschaft, das Körper und Seele (des Publikums) heftig bewegt, weicht im modernen Denken der Idee von Passion. Schon die Wortherkunft (lateinisch „passus sum“) kündigt den Unterschied an: Die modernen Passionen widerfahren nicht mehr, sondern sie werden (seelisch) empfunden und erlebt. Die Beseelung der Figuren befindet sich um 1800 in einem Spannungsfeld zwischen subjektivem Gefühlskult und tradiertem wie als überzeitlich konstruiertem Affektdiskurs. Auch beginnt sich die aus dem 18. Jahrhundert hervorgegangene Verbindung von Tragischem und Sublimem allmählich aufzulösen. Gefühle erfahren eine Mäßigung, und den Hochflügen der Imagination gebietet man Einhalt. Blasis hebt selbst für die Tragödien des Aischylos, in denen sich das Pathos mit all seiner Macht zeigen konnte,

---

552 Vgl. Vogel, *Johann Heinrich Füssli*, 114.
553 Vgl. Bohrer, *Das Tragische*, 65–66.
554 Blasis, *The Code of Terpsichore*, 165.

das Verfahren der „weisen Mäßigung“ des Autors hervor; auf der Bühne – so argumentiert er – werden keine blutigen Szenen gezeigt.[555] Die Sprache als Medium zur Vermittlung von Grausamkeit hat im körper-, bewegungs- und tanzorientierten Denken von Blasis und seiner Vorstellung von Empfindsamkeit offensichtlich kein so großes Gewicht.

> „The passion of love, which is the soul of the stage and the source of many other passions, whose variety and contrast produce numberless dramatic situations, is essential necessary also to Ballet. On it depends a multitude of striking and pathetic effects, which appear to be naturally allied to Pantomime and Ballet. Love is the principal spring of action in Ballet, the object of which is to produce gentle, agreeable and sometimes even terrible sensation.“[556]

Das Ballett in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist konfrontiert mit einem Paradigmenwechsel in Denken, Fühlen, Handeln und Agieren. Carlo Blasis’ Perspektivierung des Tragischen ist im Spannungfeld von alten Modellen und tänzerischen Neuerungen zu verorten. Der Bezug auf die Tragödie als Form wird nicht in Frage gestellt. Es kommt zu keiner diagnostizierbaren Destruierung der Tragödie.[557] Dennoch ist die Erfahrung des Tragischen, die Noverre in Der gerächte Agamemnon noch anstrebte, keine, die den Vorstellungen des 19. Jahrhunderts entspricht.[558] Das heroische Ballett muss laut Carlo Blasis nach dem Modell der Tragödie konstruiert werden, doch weniger düster: „The Grand Ballet d’Action, or serious Ballet, must be principally modeled on tragedy; but must be less gloomy, substituting more cheerful traits for

---

555 „Aeschylos, who was the father of tragedy, never stained the scene with blood; a conduct, the wise moderation of which can never be enough admired. This mighty genius, while occupied in creating the drama, knew how to restrain the flights of his imagination. He discovered and tried every means of arriving at theatrical perfection.“ Blasis, *The Code of Terpsichore*, 166.

556 Blasis, *The Code of Terpsichore*, 162.

557 Um 1806 kommt es nach Napoleons Dekret sogar noch einmal zu einer Hochblüte der „Antikisierung“ im Tanztheater. Mythologische wie historische Sujets dominieren den Spielplan der Pariser Opéra bis ca. 1814. Vgl. Pappacena, *Carlo Blasis’ treatise on dance*, 294.

558 Zur Unterscheidung zwischen Tragödie und Erfahrung des Tragischen vgl. beispielsweise Lehmann, Hans-Thies: Tragödie und Performance. Skizzen aus einem Work in Progress. In: Bierl, Anton; Siegmund, Gerald; Schuster, Clemens; Meneghetti, Christoph (Hg.): *Theater des Fragments*. Bielefeld: transcript, 2009, 165–179 oder Bohrer, *Das Tragische*.

the latter quality."[559] In der Idee dieser „fröhlicheren" Tragödie spiegelt sich der Konflikt zwischen alter Form und neuer Konfiguration. Die Inszenierung und Verkörperung des Grauens kann Blasis nicht mit seinem Kunst- und Tanzverständnis in Einklang bringen. Argumente für die Mäßigung findet der Theoretiker schon in der Antike: Die Poetiken des Aristoteles und Horaz werden als Regelwerk herangezogen, um die – in der Antike in dieser Weise nicht existenten – „sanften" und manchmal „pathetischen", doch nie „schreckenserregenden" oder „schauderhaften" Erfahrungen des Herzens im Ballett möglich zu machen.[560] Blasis erkennt die Macht des Pathos und der tragischen Erfahrung als überwältigend an: In seiner überschreitenden Eigenschaft vermag es nicht nur den Körper zu erschüttern, sondern auch starke Imaginationen zu erwecken. Es verbietet sich beispielsweise, den Kindermord von Medea auf der Bühne darzustellen: „It is sufficient to excite terror and not horror; the heart is not amended by exhibitions of blood and murder, but by pathetic distress."[561]

Das Herz des modernen Menschen ist empfindsam: Nicht zufällig tritt Carlo Blasis in seiner wahrscheinlich intellektuellsten und philosophischsten Schrift *L'Uomo fisico, intellettuale e morale* (1857) zwei Dekaden nach der Veröffentlichung von *The Code of Terpsichore* als Verfasser einer „Nouvelle Anthropologie" auf, den die Frage „Was ist der Mensch?" beschäftigt. Es handelt sich um einen Topos, der seit Beginn des 19. Jahrhunderts das Denken durchzieht[562] und auch die auf Empirie basierenden Wissenschaften mitbestimmt hat.[563] Blasis Analyse der „moti dell'anima" (Seelenbewegungen), die über Gesten und Attitüden in Erscheinung treten, basiert auf der welt- und kunstdurchdringenden, sprich allesdurchdringenden Vorstellung von Liebe, die die theatrale Erfahrung des Pathos verändert.

Erste Hinweise auf ein gemäßigtes Konzept von theatraler Illusion im Tanztheater gibt Blasis, wenn er in *The Code of Terpsichore* die „tiefe Sensibilität", die „lebhafte Imaginationskraft" und die Favorisierung eines „pathetischen Stils" der Italiener anspricht.[564] Der (Panto-

---

559 Blasis, *The Code of Terpsichore*, 168.

560 Vgl. Blasis, *The Code of Terpsichore*, 169.

561 Blasis, *The Code of Terpsichore*, 166.

562 Vgl. Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, 410.

563 Vgl. Haitzinger, Empirie und Körper, 233.

564 „The Italian, endowed by nature with deep sensibility and a vivid imagination, is

oder Tänzer-)Mime wird zum sublimen Künstler und zum Interpreten seiner Empfindungen, der die „natürliche" Gewalt von starken Gefühlen in Szene setzt. Er entmachtet die alten Tragödien- (oder Komödien-)spieler.[565] Es geht nicht mehr um die Pathosdarstellung an sich, sondern um ein subtiles Spiel von Zeigen und Verbergen des „geheimen" Gefühls, das Korrespondenzen von Seelischem und Körperlichem voraussetzt: „He must always try to throw over all his expressions and gestures sufficiently transparent for the spectator to perceive the shades of the secret passion which he endeavors as much as possible to conceal."[566] Das geheime Gefühl, das angesprochen wird, ist die Liebe. Dieser (Liebes-)Diskurs ist – wie schon angedeutet – mitverantwortlich für die tiefgreifenden strukturellen Veränderungen im Tanztheater des 19. Jahrhunderts. Die idealisierte Liebe tritt anders in Erscheinung als das Tragische, das ein vielschichtiges Spektrum gleichwertiger Patheme (Hass, Wut, Trauer, Rache, Gewalt, Verzweiflung, Reue…) in sich birgt und aufruft.

Im *L'Uomo fisico, intellettuale e morale* unterscheidet Blasis schließlich zwischen Imagination/Fantasie („imaginazione o fantasia") und Illusion („illusione"). Die Imagination vermag es, die Gedanken zu befruchten. Ihre Aktion ist es, das, was die Augen gesehen haben, nach ihrem Modell nachzubilden.[567] Dabei gleicht sie einem lebhaften Bild („una pittura animata"), zieht die Aufmerksamkeit auf sich und entrückt den Intellekt. Die Mythologie ist schließlich das Meisterwerk der Imagination: „[L]a mitologia è il capolavoro dell'imaginazione".[568] Sie zeichnet sich im modernen Denken vor allem durch vergnügliche Anspielungen und ausdrucksstarke Allegorien aus. Mit der Entmachtung der Illusion kommt es auch zu einer radikalen Neubestimmung des Mythos:

> „Als einkleidende Denkfigur übernimmt der Mythos die Mittlung zwischen neuen Themen und dem Betrachter beziehungsweise Leser, dem

---

attached to powerful impressions, and prefers the stately and pathetic style to the comic or even the pleasing." Blasis, *The Code of Terpsichore*, 517.

565 „It is the sublime artist alone that can paint, in one rapid look, all the natural violence of a strong passion. In this respect it is that a mime always surpasses a comedian or tragedian." Blasis, *The Code of Terpsichore*, 128.

566 Blasis, *The Code of Terpsichore*, 129.

567 „L'imaginazione è la fecondatrice de' pensieri; […]. La sua azione è di ritrarre ciò che l'occhio ha visto, e di emulare i suoi modelli; […]." Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, 175.

568 Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, 175.

durch die lange Einübung das Referenzsystem der Mythologie derart geläufig war, daß ihm hierüber auch komplexe Inhalte metaphorisch vermittelt werden können. Allerdings zeigt sich in beiden Fällen bereits das zwitterhafte der Situation, durch eine rückwärtsgewandte poetische Konvention einen Inhalt auszudrücken, der sich nicht anders entwickeln konnte als genau mit jener Verzauberung der Welt durch den Mythos aufzuräumen und an deren Stelle eine reine rationale Weltsicht zu etablieren. Diese sollte mit den Denkfiguren und Metaphern der Mythenwelt nur noch spielen oder sie in historisierender Betrachtung zu einer primitiven, längst überholten Form des Weltverständnisses delegieren."[569]

Die Mythen werden so uminterpretiert, dass sie mit den individualisierten Empfindungen korrespondieren. Die Imagination muss im Einklang mit den Sinnen und dem Herzen sein, sonst droht die Gefahr einer Illusion, die aus einer zu glühenden Imaginationskraft hervorgeht. Diese anthropologische Vorstellung von Leben und Mensch-Sein ist Carlo Blasis fremd: „non felice per esse".[570] Es werden laut seiner Einschätzung Schein, Täuschung und Trugbilder in einer Welt der Illusion erzeugt. Von Prestige und Enthusiasmus ist es nur ein kleiner Schritt zum Delirium. Wenn die Illusion zur vollen Entfaltung kommt, hebt sie laut Blasis sich oft zur Königin der Welt („la regina del mondo") empor. Durch ihre starke Wirkungsmacht formt sie das Schicksal des Menschen, lässt Hässliches schön scheinen, Kleines übertrieben groß, geht einher mit einem Verlust von Ratio und bringt als „Irrung des Geistes und des Blicks" die Dinge anders als in der Wirklichkeit in Erscheinung: „L'illusione è un errore della vista o della mente, che vede le cose diversamente di ciò che sono in realtà".[571] In seiner anthropologischen Diskursivierung des Menschen bringt Carlo Blasis eine der Grundbedingungen für die Wahrnehmung von Tanz als tragische Kunst ins Wanken: Er wendet sich in L'Uomo fisico, intellettuale e morale ganz von der intentionalen Herstellung von Illusion/Phantasma ab, die er in The Code of Terpsichore im theatralen Kontext noch befürwortet hat,[572] und setzt dafür die (mäßigere) Imagination ein.[573]

---

569 Myssok, Johannes: *Antonio Canova. Die Erneuerung der klassischen Mythen in der Kunst um 1800*. Petersberg: Imhof, 2007, 40.

570 Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, 176.

571 Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, 177.

572 „Let him finally add an expressive countenance, always in strict unison with the subject he represents, and thus complete the theatrical illusion." Blasis, *The Code of Terpsichore*, 123.

573 Blasis verdeutlicht die graduellen Abstufungen von Imaginationskraft in einer

Während sich im Œuvre von Carlo Blasis der zu dieser Zeit stattfindende Paradigmenwechsel von Illusion zur Imagination, von Ausdruck zu Eindruck und vom Pathos zum Pathetischen zeigt, ist Manzottis Inszenierung von Excelsior (1881) schließlich ganz im Kontext der modernen Episteme verortbar.

MATERIALIEN

Zur Bestimmung der Resonanzen des Tragischen im 19. Jahrundert und spezifischer in Excelsior (1881) werden hauptsächlich theoretische und ästhetische Schriften zur Modellierung von Körperlichkeit im 19. Jahrhundert herangezogen. Vor allem Carlo Blasis' L'Uomo fisico, intellettuale e morale (1857) und Veröffentlichungen zu François Delsartes Phänomenologie des Ausdrucks dienen als Referenzen für die Analyse von Gesten. Quellen zu rhythmisierten Gruppenformationen als Figurationen und Formationen des A-Tragischen sind Schriften, Bilder und Notate von Manzotti selbst und seinen Zeitgenossen beziehungsweise bekannten und weniger bekannten Vorgängern und -denkern wie beispielsweise Franz Opfermann (Tanz-Gruppen) oder Alphons Klaß (Album von großen Tanz Schaal und Ensemble Gruppen. Aufzügen und Ensemble Tänzen und Gruppen für XIV. Personen).

Die Erstaufführung von *Excelsior* im Jahr 1881 mit fünfaktiger Struktur sollte ein Coup de Théâtre werden und eine ungeahnte Popularität erreichen. Das Ballett bleibt über mehrere Jahre ein italienischer Erfolg, wird von anderen europäischen und internationalen Theatern adaptiert und schließlich 1913 in einer filmischen Version von Luca Comerio gezeigt, die auf dem Restaging von Caramba für die Mailänder Scala 1908 basiert.[574] Diese Reproduktionen gehen – trotz strenger Auflagen von Manzotti – mit einigen choreographischen, dramaturgischen und inszenatorischen Veränderungen einher, wie auch lokale Gegebenheiten berücksichtigt werden.[575]

Tabelle. Am höchsten wertet er die epische Dichtung und Homer. An dritter Stelle, nach dem romantischen Gedicht, kommt die Tragödie, die eigentlich ohne Erzeugung von Illusion nicht denkbar ist.

574 Zur Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte von Excelsior vgl. Pappacena, *Excelsior*.

575 Vgl. dazu Pappacena, Flavia: The Transcription of the Ballet *Excelsior* and the Manuscripts of the Theatre Museum at La Scala. In: Pappacena, *Excelsior*, 249–268, hier 250–252.

Das Materialkorpus zu *Excelsior* ist vielschichtig und umfasst zahlreiche Libretti, Inszenierungsnotate, Kostümfigurinen, Theaterplakate, Postkarten und zwei erhaltene Szenen des Comerio-Films (1913). Luigi Manzotti selbst verfasste ein Libretto für das Publikum, das die Inhalte und die Dramaturgie von *Excelsior* aufschlüsselt, sowie Notate zu den Verfahren der Inszenierung, die sich zwar nicht im Original, doch über drei Transkriptionen von Giovanni Cammarano, Eugenio Casati und Enrico Cecchetti erhalten haben.[576] Die Notate zu *Excelsior* lassen sich in der Definition von Claudia Jeschke als „Inszenierungsnotate" bestimmen, die sich durch Synthetisierung und Hybridisierung auszeichnen.[577] Die spezifische Struktur der *Excelsior*-Notate hat Flavia Pappacena aufgeschlüsselt:

> „[...] this system was not limited to the notation of the technique and of the choreographic movements, but it concerned all the various aspects of

---

[576] Diese lassen vermuten, dass es mehr als einen choreographisch-inszenatorischen Referenztext gegeben hat. Zu Choreo-Graphien im 19. Jahrhundert vgl. Jeschke, Claudia; Atwood, Robert: Expanding Horizons. Techniques of Choreo-Graphy in Nineteenth-Century Dance. In: *Dance Chronicle*, 2/29, 2006, 195–214, hier 196. „Thus choreo-graphics of the nineteenth-century ballet masters were highly eclectic and idiosyncratic. Their notational format had to cope with a dance scene that had increased in both the technical complexity of its movements (for social as well as theatrical dance) and the depiction of stories and characterization (for theatrical dance). Each choreographer approached this challenge in his own way. A survey of notated scores from this period offers a wide range of solutions, as each ballet master sought a concise yet comprehensive way to balance the two-dimensionality of floor patterns with the three-dimensionality of scultured figures, and to balance the preservation of technical execution with the spontaneity of performative expression."

[577] „[Diese] nähern sich der Bewegung unter integrativ theatralen Gesichtspunkten; ihre ‚Regie-' beziehungsweise Choreographie-Anweisungen erweisen sich als optionale Konkretisierungen des Librettos und / oder ebenso optionale Verweise auf tanz-handwerkliche und / oder -kreative Umsetzungen des Choreographen. [...] diese weit verbreitete Darstellungstechnik der mise en scène im 19. Jahrhundert ist gekennzeichnet durch Synthetisierung und Hybridisierung, die weit über das auch in den Tanznotaten verwendete Maß hinausgeht. Inszenierungsnotate haben dadurch nicht nur eine deutliche visuelle Referenz, sondern auch eine mentale; das heißt, die Visualität ist nicht ohne ‚Raum greifende' Konzeptualisierung zu denken." In: Jeschke, Claudia; Vettermann, Gabi: Nach-Schriften, Tanzschriften und Notierungsweisen. In: Jeschke, *Interaktion und Rhythmus*, 479–510, hier 495. Während in den Tanznotaten des 19. Jahrhunderts vor allem das Wissen um Bewegungen, das motorische Wissen thematisiert und verhandelt wird, erfassen, dokumentieren und problematisieren Inszenierungsnotate verschiedenste Aspekte der tanztheatralen Aufführungspraxis. Vgl. Jeschke, Nach-Schriften, 487–492.

the show. Thus it was divided into various sections 1) *mime actions* […] including a) decription of the action, b) text of the mime dialogues, underlined when corresponding to conventional gestures; 2) *pas* and *ballabili* concerning a) coloured planimetric sketches – ‚stenografia coreografica' –, divided in progressive ‚figures' (with regards to the musical phrases) made up of numbered symbols and lines corresponding respectively to the position of each participant and to the track of the respective shifting […], b) a description of steps, of the movements of the arms, of the heads and of the bust, as well as of the signs, divided according to each group of participants, expressed in current terminology of the Italian school and accompanied by accurate musical instructions […]; 3) stage designing including a) designs and explanations of the composition of the scenery, of the wings and of scene-shifting […], b) instructions on electric lightening and on the presence of the band, c) directions on costumes and stage props. Moreover the corps the ballet was reduced for each scene according to the proportions of the theatre."[578]

Manzotti erstellt detaillierte choreographische Texturen und skizziert Blicke auf den Raum des Theaters, die er vor allem für die großen dreidimensionalen Szenen mit Gruppenformationen wie auch die gestischen Aktionen und Bewegungen von Tänzern und Komparsen vordefinierte. Jede noch so kleine Veränderung hätte Auswirkungen auf den „Kaleidoskop-Effekt" und den „polychoreographischen" Gesamteindruck gehabt.[579]

Die „spettacolosa riproduzione cinematografia" *Excelsior* von Comerio (1913), die angekündigt wird als „Grandioso ballo di Manzotto, Musica di Marenco und Figurini di Caramba",[580] lässt darauf schließen, dass die Choreographie Manzottis eine relativ hohe Konstanz hatte. In der inszenatorischen Adaptierung des Balletts von Caramba für die Mailänder Scala (1908), die als Referenz für den Film gilt, werden einige Änderungen in Hinblick auf Choreographie, Kostüme, szenisches Design und Dramaturgie deutlich. Die tanztheatrale Manifestation einer der wichtigsten technischen Errungenschaften um 1900 ist beispielsweise die Einführung der Figur der Elektrizität.[581] Caramba erweitert

---

578 Pappacena, The Transcription of the Ballet *Excelsior*, 253.

579 Vgl. Pappacena, The Transcription of the Ballet *Excelsior*, 253.

580 Abbildung des Filmplakats in: Pappacena, *Excelsior*, 180.

581 „The greatest protagonist, Electricity, and its ‚various and most modern applications' – lightening, the telegraph, the telephone – became the new theme of a new scene in the renewed Excelsior. […] suddenly 220 light bulbs lit up, hidden in the costumes and ‚the apparatus' used for the 64 ballerine (six for each of the 16 ballerine representing the symbol of the Electric light, three for each of the 16 representing the

Manzottis Konzept der spektakulären Lichterscheinungen durch die Adaptierung der technischen Möglichkeiten im Tanztheater am Beginn des 20. Jahrhunderts. Zwei weitere strukturelle und ästhetische Änderungen, die er vornimmt, sind die Reduktion des Militärischen und des heroisch-pathetischen Gestus. Beide sind in der Aufführungspraxis und im kulturellen Kontext der 1880er Jahre zu verorten. Der Film *Excelsior* weist schließlich große Ähnlichkeiten mit der choreographischen Struktur Manzottis[582] wie auch der Caramba-Inszenierung auf, auch wenn manche Modifikationen vorgenommen werden mussten.[583] Über die mikroskopische Analyse von *Exelsior* soll der behauptete Rückzug des Tragischen in den Affekt exemplarisch beleuchtet werden. Außerdem stellt sich die Frage, welche Funktion die Figurationen und Formationen des A-Tragischen auf der tanztheatralen Bühne des 19. Jahrhunderts haben.

Telegraph, four assigned to each symbol of the Telephone, and others to symbolise the Sparks." Pappacena, Flavia: The New *Excelsior* by Caramba. In: Pappacena, *Excelsior*, 313–326, hier 315.

582 „In evaluating the fidelity of Biancifiori's [the choreographer's] production to Manzotti's original, there are many factors that lead us to conclude that it was practically total. Firstly, we have the close resemblance between the film fragment and transcriptions by Giovanni Cammarano (‚Obscurantism' and the Resurgence Dance) and Enrico Cecchetti (Civilisation's Entrance and Passo a otto); […]. Moreover, Enrico Biancifiori's professional seriousness was very well known, as was the experience of several of the principal interpreters." Pappacena, The New *Excelsior*, 319.

583 „However, in the cinema version Comerio encountered many problems which forced him to change the stage design, adopting some drastic solutions. In the first place, he was faced with the impossibility of utilising artificial lighting, and this was an obstacle in realising the ‚wondrous',‚fantastic' light effects conceived by Manzotti to render the Light-Darkness Contrast and a ‚miracle' illusion. Furthermore, there was the need or – decision – to employ scenic space in its maximum extension, and this deprived the choreographer of the alternation – contrast – of close-ups and spatial depths, which formed in the choreographer's scheme a scenic element functional to the dramatic content." Pappacena, The New *Excelsior*, 318.

ZUR KONSTRUKTION VON TRAGISCHEN FIGUREN IM 19. JAHRHUNDERT

Die Konstruktion von tragischen Figuren im Tanztheater des 19. Jahrhunderts basiert – so die These – auf einer strukturellen und phänomenologischen Dreiteilung des Menschen, die über zwei zeittypische Theorien, nämlich dem *L'uomo fisico, intellettuale e morale* (1857) und dem delsarteschen System exemplarisch darstellen lässt. Die einführenden Annäherungen über die „Konzeption des sublim-expressiven Körpers" und die „Phänomenologie des Ausdrucks" verstehen sich in einem engeren Sinn als Denkfolie für die Analyse der Hauptfiguren von *Excelsior* und in einem weiteren Sinn als Hinweise zur Konstruktion eines radikal neuen „modernen" Körpermodells.

DREITEILUNG DES MENSCHEN

I: KONZEPTION DES SUBLIM-EXPRESSIVEN KÖRPERS

Carlo Blasis ist einer der bedeutendsten Tanztheoretiker im Europa des 19. Jahrhunderts, weil er die „invenzione" im Sinne der vom Tradierten ausgehenden Neuerungen favorisiert. Das bekannte Winckelmann-Postulat „Nachahmen, um unnachahmlich zu werden" lässt sich schon Ende des 18. Jahrhunderts als Aufforderung zu einer sinnlichen Annäherung an das Vergangene verstehen, das einige Dekaden später die Darstellenden Künste revolutionieren sollte. Blasis konstruiert über genaue Bewegungs- und Körperanalysen im Spannungsfeld zwischen Naturnachahmung, Artifizialität und Innerlichkeit den „neuen" Menschen, den „L'Uomo fisico, intellettuale e morale". Das theatrale Potential der Affektdarstellungen tritt dabei nicht in Konkurrenz zur Ästhetik der antigraven Grazie. Blasis lässt die beide nebeneinander (be-)stehen. Ersteres greift auf ein Repertoire von Leidenschaften zurück, die in enger Verbindung mit der alten Vorstellung des Tragischen stehen. Widerstreitende Gefühle werden in ihrer figurativen Darstellung ausdrucksstark in Szene gesetzt, und zwar so, dass sie in der paradoxen

Doppelung von Überzeitlichem und Persönlichem ihre Wirkungsmacht entfalten. Gleichzeitig tritt die Grazie als sublime (Tanz-)Figur auf, die nur ein Gefühl – nämlich das zarte Gefühl der Liebe in allen möglichen, doch überschaubaren Nuancen – übermitteln soll. Beide Strategien der künstlichen Herstellung von Emotion verweisen auf die zunehmende Wichtigkeit von Sinnenseindrücken.

Die Zweiteilung des Menschen in Materie (Körperlichkeit) und Nicht-Materie (Seele) bildet die Grundlage der Konstruktion des Menschen in Carlo Blasis' *L'Uomo fisico, intellettuale e morale* (1857). Die Nicht-Materie erfährt wiederum eine Zweiteilung in Geistiges und Seelisches: „L'uomo è composto di due parti: l'una materiale che è il corpo, e l'altra immateriale, l'anima, la quale è dall'Autore divisa in *parte morale* e in *parte intellettuale*."[584] Daraus ergibt sich die große Dreiteilung in den physischen, geistigen und seelischen Menschen. Die Verbindung von Körper und Seele erfolgt über die Bewegung, wobei das Auge des Betrachters eine besondere Funktion bekommt: Erst mit dem wahrnehmenden Blick von außen werden die „verborgenen" Seelenbewegungen über ihre körperliche Erscheinungsform (Physiognomie, Gesten, Haltungen) sichtbar.

> „L'Uomo fisico comprenderà l'esterno della sua figura, delle sue membra, dell'insieme del corpo, de' suoi movimenti, che all'occhio rendono visibili le occulte sensazioni dell'anima, in fine la sua espressione corporale, la quale si compone del movimento della fisonomia, dei gesti, e delle attitudini."[585]

Die Konstruktion des Körper- und Seelenbewegungskreislaufs ist in hohem Maße selbstbezüglich. In Blasis' Diskursivierung agieren Körper und Seele in einer Gleichzeitigkeit und werden relational aufeinander bezogen. Der Körper empfängt Eindrücke von außen (von äußeren Dingen), übermittelt sie an die Sinnesorgane, die sie wiederum an die Seele weiterleiten. Dort werden sie aufgenommen und unmittelbar „gefühlt". Allerdings ist es durchaus nicht immer so, dass der Körper als erstes und die Seele als zweites in Aktion tritt.[586] Alle Bewegungen sind durch das Gesetz der Anziehung und Abstoßung bestimmt: „Tale si è la teoria che serve di base all'Universo, che gli dà moto e vita: attrazione e ripulsione." Und sie korrespondieren miteinander im Sinne

---

584 Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, 2.

585 Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, 3.

586 Vgl. Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, 5.

von „tre azione reciproche, del fisico, del morale, e dell'intelletto".[587] Es zeigt sich im L'Uomo fisico, intellettuale e morale die Vorstellung des Menschen als großartige und wunderbare „Maschine", die durch eine besondere Kraft („forza") angetrieben wird. Das Maschinenmodell ist vergleichsweise dynamischer als das des 18. Jahrhunderts. Durch gezielte Übungen (Athletik, Tanz, Gymnastik) ist es dem Menschen möglich, seinen Körper zu perfektionieren. Schließlich entfalten sich die physischen Kräfte über die Empfindungen des Körpers und diese zeigen sich wiederum in Bewegungen, Gesten und Attitüden. Die Kraft wird als neue Kategorie in den Diskurs über die Konstruktion von virtuoser Körperlichkeit integriert.

Blasis nimmt eine Neukonstruktion des Menschen vor, in der die Kunst zwar als Produkt des Intellekts definiert wird, doch wesentlich von den affektiven und seelischen Kräften bestimmt ist. Seine Bestandsaufnahme von Gefühlen unterscheidet zwischen der stärksten und schönsten Tugend („virtù"), die sich mit der Vernunft verbindet, und der zartesten Liebe („amore").[588] Die Anthropologisierung des Menschen, die aus einer spezifischen Praxis des Denkens und Tanzens hervorgeht, basiert auf der Verbindung von drei Aspekten: Physikalität, Metaphysik und Ästhetik. „La *bellezza fisica dell'uomo* è riposta *nella giusta proporzione di tutte le parti del corpo*, nella *leggiadria delle forme* e *nell'eleganza de' movimenti*."[589]

In seiner Systematisierung listet Blasis unter dem körperlich agierenden Menschen die Schönheit, das Gesicht und die Physiognomie, den Rumpf, die Einheit des Körpers, die Bewegungen, die Gesten, die Attitüden, den physischen Ausdruck, die natürliche Sprache, das Alter, den Charakter, das Temperament, den Einfluss des Klimas, die Rasse etc. auf.

Unter dem geistig agierenden Menschen subsumiert er die Empfindsamkeit, die Instinkte, den Geist, die Idee, die Intelligenz, die Aktion des Denkens, die Erinnerung, das Urteilsvermögen, das gute Verständnis, den Willen, die Imagination, die Aktionen der Imagination, die Fantasie, das Genie, das Talent, die Begeisterungsfähigkeit, den Geschmack, das Schöne und die Grazie, das Starke und das Große, das Pathetische, das Schreckliche und das Finstere, das Sublime und das Übermenschliche ...

---

[587] Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, 5.

[588] Vgl. Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, 7.

[589] Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, 7.

Alte Zuordnungen zum Tragischen lassen sich in der Klassifizierung von Carlo Blasis als geistige Aktionen des Menschen wiederentdecken. Das Pathetische, das Schreckliche und das Finstere werden im Bereich des Geistigen, der Vorstellung und der Imagination verortet und auf eine gewisse Weise entkörperlicht, denn das Seelische ist dem Körperlichen entgegengesetzt: „L'Autore chiama l'Uomo morale, allorchè considera e descrive in esso tutto ciò che è all'opposto del fisico."[590] Die Empfindungen, die Wahrnehmungen, der Eindruck von Dingen, die Freude, der Schmerz, der Instinkt, die Wünsche, die Einsicht, das Gewissen, der Sinn für Intimes, die Zuneigung, der Charakter, die Gefühle, die seelischen Zustände, die Leidenschaften, die Tugend, die Bedingungen etc. werden dem seelisch agierenden Menschen zugesprochen. Von den leidenschaftlichen Gefühlen sind es die Freude und der Schmerz und vielleicht noch die Tugend und die Zuneigung als seelische Gemütsbewegungen („affezioni morali"), die dem seelischen Menschen („l'Uomo morale") zugeordnet werden.

Das facettenreiche Repertoire der Gefühle, die im antiken Denken das Pathos bestimmten, teilt sich in der Theorie von Blasis in geistige (imaginative) und seelische (empfindende) Aktionen des Menschen.

Für die Bildung eines besonderen, spezifischen Charakters („un carattere particolare") schließlich spielen viele Faktoren eine Rolle – geistige und seelische Aktionen haben einen unmittelbaren Einfluss auf den Körper und seine Bewegungen und vice versa. Körper, Seele und Geist agieren gleichzeitig und beeinflussen sich reziprok. Für Blasis' *L'Uomo fisico, intellettuale e morale* sind die Theorien der Physionomen Lavater, Della Porta, Charles Le Brun eine wichtige Referenz. Die phrenologischen Studien von Franz Joseph Gall werden von Blasis zurückgewiesen: Es entspricht nicht seiner Sicht auf den Menschen, über die Taxonomie von Schädeln seelische oder intellektuelle Charakteristika abzuleiten.

L'Uomo fisico, intellettuale e morale spiegelt die Vorstellung von der Veränderbarkeit von Eigenschaften wider: Der Mensch wird zum (Mit-)Gestalteter seiner und seines Selbst. Seine Physiognomie verändert sich drastisch, wenn sich seine Interessen, seine Gefühle, seine Beziehungen und seine Umgebung ändern; er gleicht darin einem Schauspieler, der je nach Umständen verschiedene Rollen spielt.[591] Der einzelne

---

[590] Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, 3.

[591] Vgl. Di Tondo, Ornella: Gestural Anthropology in *L'Uomo fisico, intellettuale e morale* by Carlo Blasis. In: Di Tondo, Ornella; Pappacena, Flavia (Hg.): *Carlo Bla-*

Mensch bekommt einen gewissen Raum zur Veränderung und Gestaltung seiner Körperlichkeit zugesprochen, und hierbei greift Blasis offensichtlich auf seine Erfahrung als Tänzer und Choreograph zurück. Eine weitere Komponente ist die Ordnung nach sozialen Klassen, die einen Einfluss auf den Körper als Spiegel der Seele hat: Personen von niedrigerem Rang können ihre Gefühle unmittelbarer zum (körperlichen) Ausdruck bringen als der Adel oder die obere Mittelschicht. Diese stecken in einem Korsett von sozialen Konventionen, die eine hohe Kontrolle über die Mimik und Gestik verlangen. Der Diskurs über den „natürlichen" Menschen ohne soziokulturelle Formungen und Prägungen, der unmittelbarer (re-)agiert, verortbar in der Zeit der Aufklärung und in der frühen Romantik, bleibt auch für die neue Anthropologie um die Mitte des 19. Jahrhunderts bestimmend. Blasis' humanistische Idee spiegelt sich in der absoluten Setzung des Menschen: Er ist gleichzeitig Höhe- und Kulminationspunkt der Schöpfung wie er auch durch die Mächtigkeit seiner Instinkte Sklave seiner selbst wird. Blasis systematisiert schließlich vier verschiedene „ursprüngliche" Impulse und Instinkte („impulsi primitivi") des Menschen, die dem Menschen von Natur aus gegeben sind und die für sein Handeln, sein Denken und seine Aktionen mitverantwortlich sind:

1. „L'instinto della conservazione"
2. „L'instinto d'imitazione"
3. „L'instinto di relazione e di corrispondenza co' suoi simili"
4. „L'instinto della reproduzione"[592]

Allen vier Instinktkategorien werden verschiedene Erscheinungsformen zugeordnet. Der Bewahrungsinstinkt beispielsweise bringt die Selbstliebe, die Furcht vor dem Tod, die Angst, die Rache, den Zorn, die Eitelkeit etc. hervor.[593] Der Imitationsinstinkt – der wahrscheinlich wichtigste Instinkt im Kontext der (tanz-)theatralen Künste – tritt zutage als Wunsch des „Gleichmachens", als Nachahmung, als Neid, als Wunsch nach Überlegenheit und als Ehrgeiz. Das (Re-)Präsentationsprinzip in den Künsten wird hier ebenso lesbar wie ihr Konkurrenzkampf. Der dritte Instinkt bezieht sich auf die Verbindung und

---

sis. L'Uomo fisico, intellettuale e morale. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2007, 89–109, hier 94.

[592] Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, 73.

[593] Vgl. Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, 74.

Korrespondenz mit Ähnlichem. In dieser Kategorie tritt das sozial interagierende Ich auf, das über seinen Instinkt Menschlichkeit, Menschenliebe, Sympathie, Großzügigkeit, Mitleid, Bedachtheit etc. empfindet. Der Fortpflanzungsinstinkt manifestiert sich in allen möglichen Formen der Liebe – der ehelichen, der väterlichen und mütterlichen, der Elternliebe und der gemäßigten geschlechtlichen Liebe. Jedes Gefühl, jeder Zustand des Körpers drückt sich in beobachtbaren muskulären Veränderungen aus. Der Körper wird zum Agenten des Ausdrucks. Im Vergleich zur Diskursivierung des Ausdruckskörpers im 18. Jahrhundert betont man in der Mitte des 19. Jahrhunderts die Selbstgestaltung des Menschen in hohem Maße.

Für das Tragische und das Pathos bedeutet das eine Ent-Essentialisierung und Ent-Substanzialisierung. Ihre Regulierbarkeit und Mäßigung werden über die Kategorien des Ethos und der Vernunft festgemacht, und es manifestiert sich mit dem Auftritt des neuen Menschen – auch auf der tanztheatralen Bühne – ein Widerstand gegen die Ambivalenz und das umittelbar körperliche Schaudern und Jammern. Eine Konsequenz ist die Neuordnung des emotionalen Registers einer tragischen Figur.

ZUR KONZEPTION DER GESTE IN *L'UOMO FISICO, INTELLETTUALE E MORALE* (1857)

In Blasis Theoretisierung in *L'Uomo fisico, intellettuale e morale* treffen zwei Aspekte aufeinander, die sich zu widersprechen scheinen: Erstens versucht man, eine Techné der Geste zu etablieren (siehe Experimente mit Gestennotaten, Kodifizierungen in Bildtafeln, Systematisierungen), und zweitens kommt es zu einer weitreichenden Anthropologisierung der Geste im Spannungsfeld von Individualität, kultureller Spezifität und Allgemeingültigkeit. Blasis ist in seiner Doppelfunktion als Tanzpraktiker und Philosoph unentschieden: In *L'Uomo fisico, intellettuale e morale* sind beide Perspektivierungen von Geste gleichzeitig präsent. In Hinblick auf die Inszenierung des Tragischen scheint zweierlei wichtig: Erstens die Ausdifferenzierung des Verhältnisses von Gesten und Gefühlen: Affekte werden sowohl als Instinktresiduen in der „Natur" verortet, wie die Darstellung von Mitleid, Großmut, Ehre, Ruhm als höchst artifiziell und komplex erkannt wird. Zweitens erfolgt der Versuch der Etablierung und Kodifizierung spezifischer Gefühl-Gesten-Konfigurationen. Im Raum des (Tanz-)Theaters wird sowohl auf „eigene"

L'UOMO

FISICO, INTELLETTUALE E MORALE

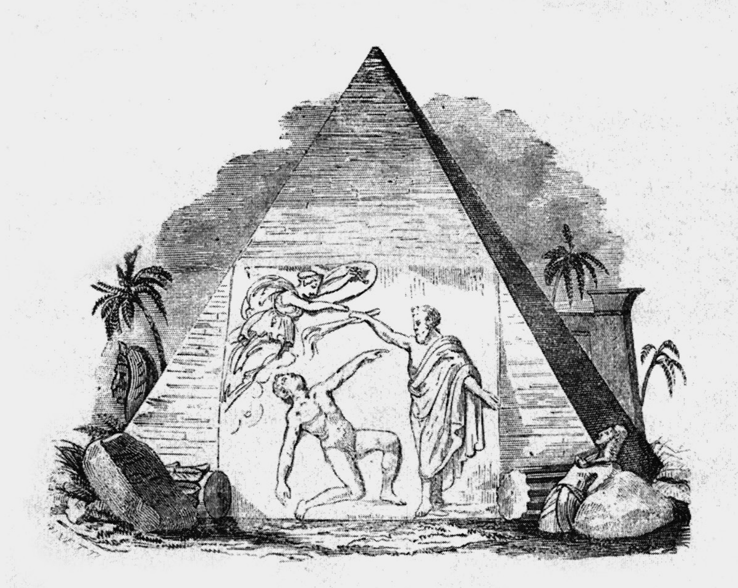
OPERA

DEL PROF. CAV.

CARLO DE BLASIS

ADORNA DI FIGURE E DI TAVOLE IN RAME

Seconda edizione



MILANO

Tipografia dir. Gernia, via Durini, 5

1868

Abb. 20: Blasis, Carlo: *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*. Mailand: Gernia 1868. Reprint hg. von Ornella Di Tondo und Flavia Pappacena. Lucca: Libreria musicale italiana, 2007, Titelbild.

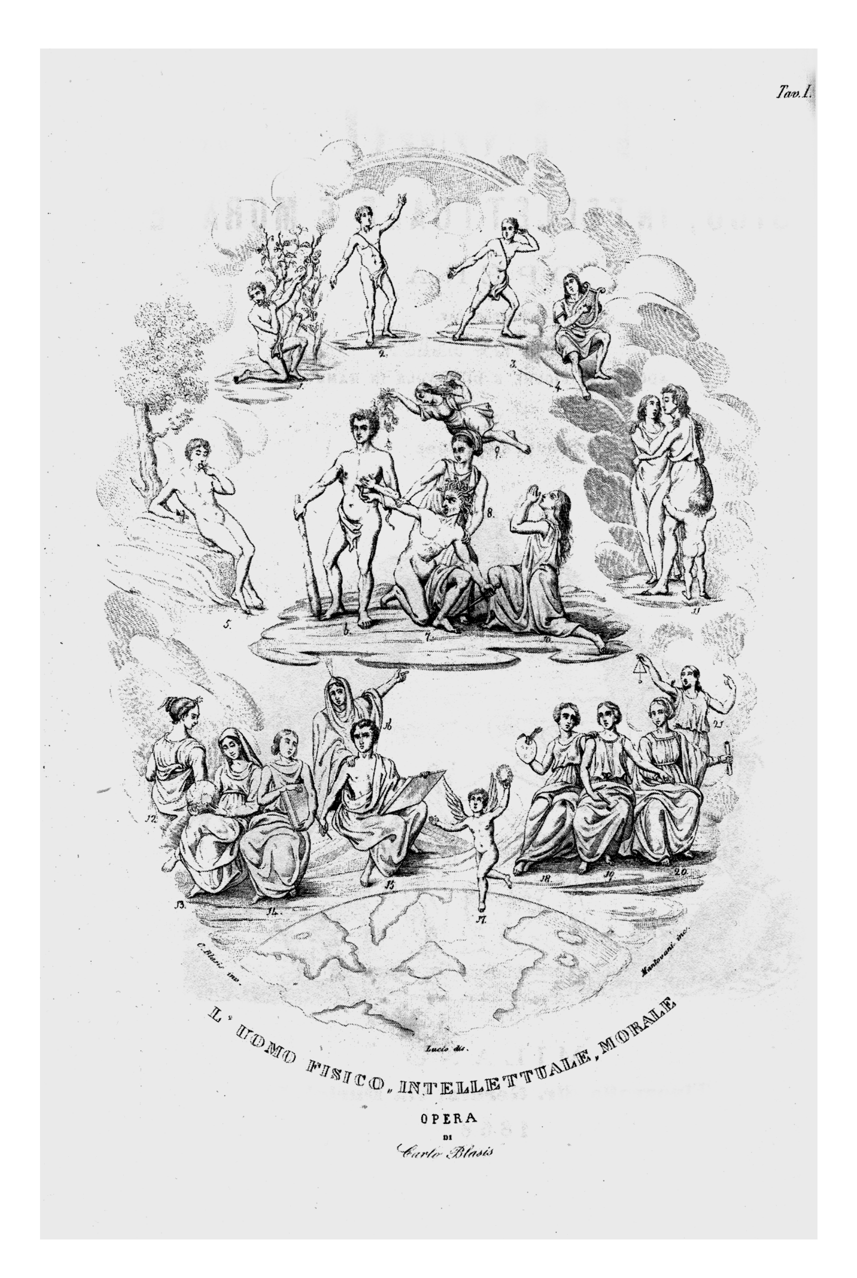


Abb. 21: Blasis, Carlo: *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*. Mailand: Gernia 1868. Reprint hg. von Ornella Di Tondo und Flavia Pappacena. Lucca: Libreria musicale italiana, 2007, Tavola I.

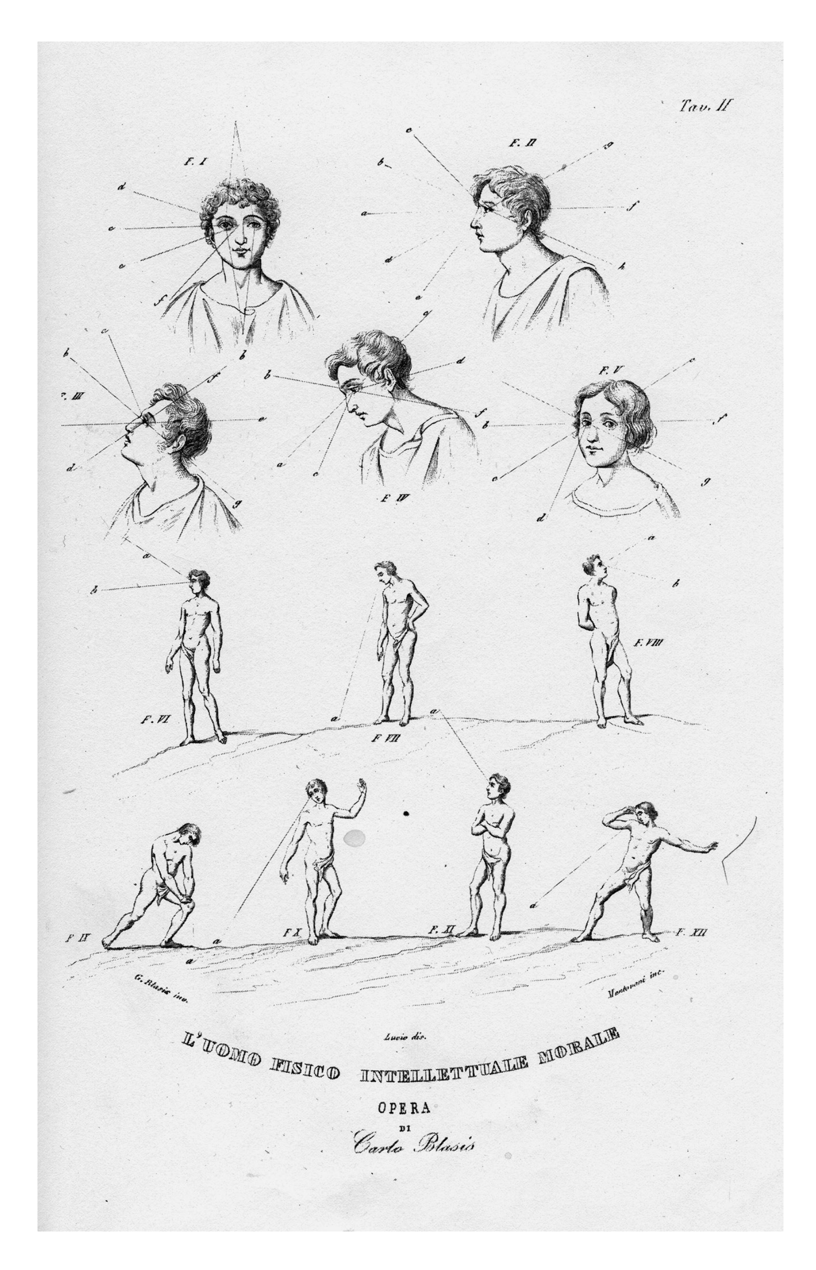


Abb. 22: Blasis, Carlo: *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*. Mailand: Gernia 1868. Reprint hg. von Ornella Di Tondo und Flavia Pappacena. Lucca: Libreria musicale italiana, 2007, Tavola II.



Abb. 23: Blasis, Carlo: *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*. Mailand: Gernia 1868. Reprint hg. von Ornella Di Tondo und Flavia Pappacena. Lucca: Libreria musicale italiana, 2007, Tavola III.

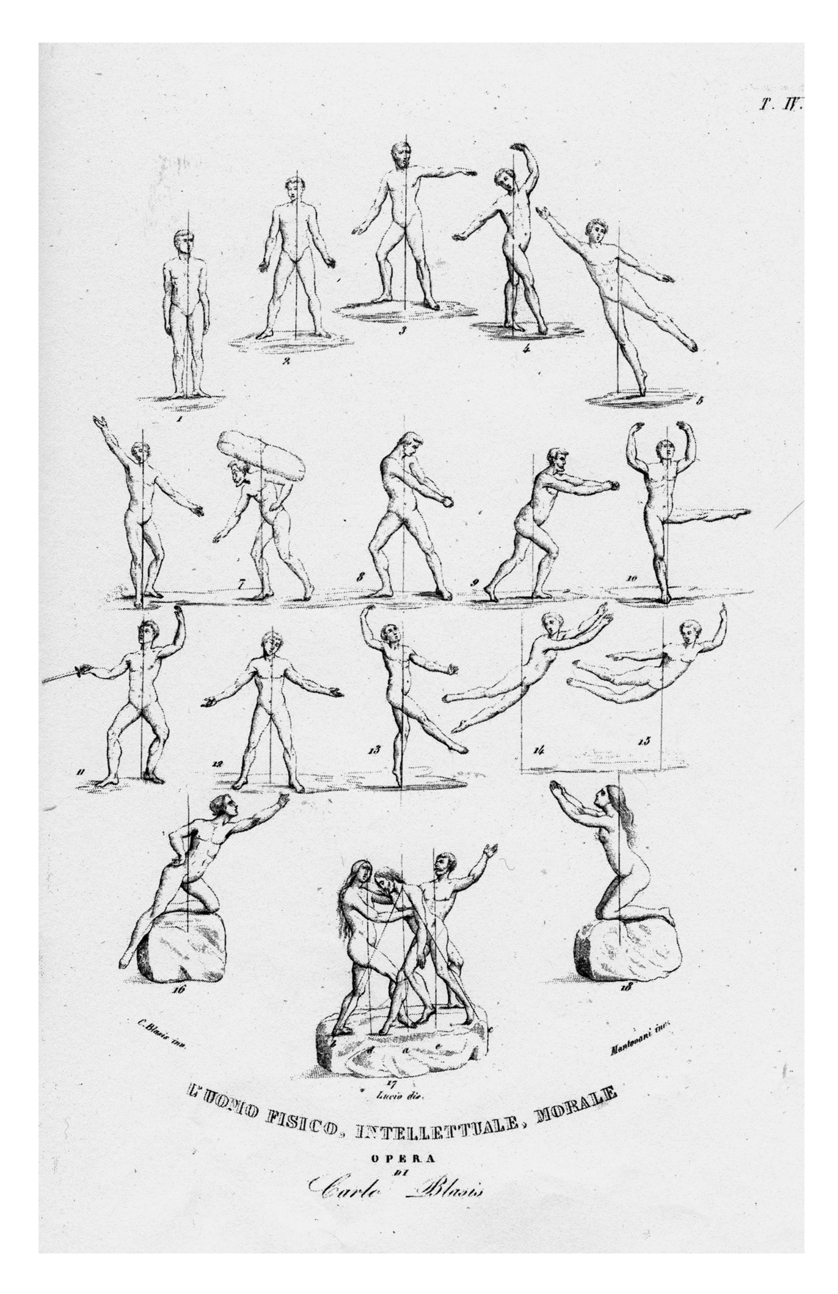


Abb. 24: Blasis, Carlo: *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*. Mailand: Gernia 1868. Reprint hg. von Ornella Di Tondo und Flavia Pappacena. Lucca: Libreria musicale italiana, 2007, Tavola IV.

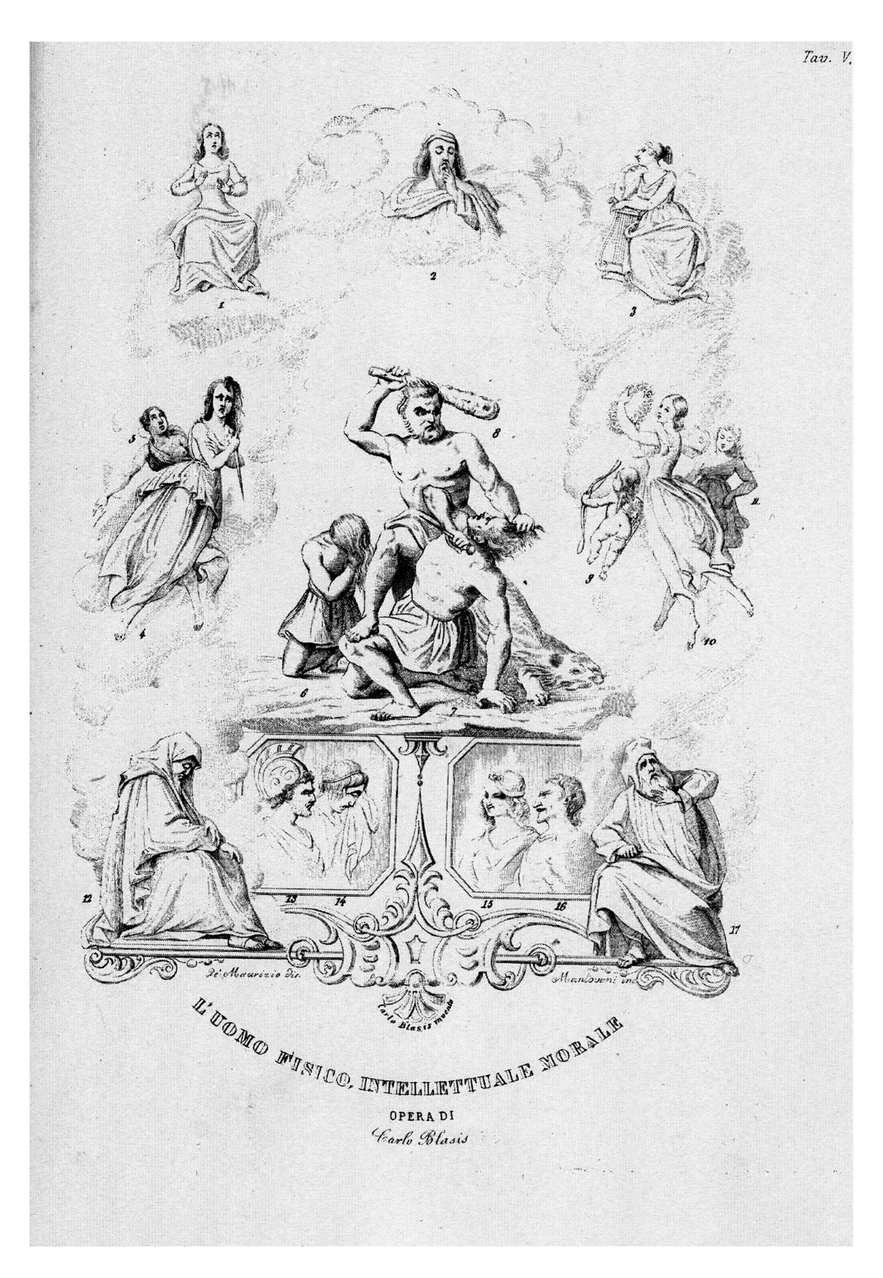


Abb. 25: Blasis, Carlo: *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*. Mailand: Gernia 1868. Reprint hg. von Ornella Di Tondo und Flavia Pappacena. Lucca: Libreria musicale italiana, 2007, Tavola V.

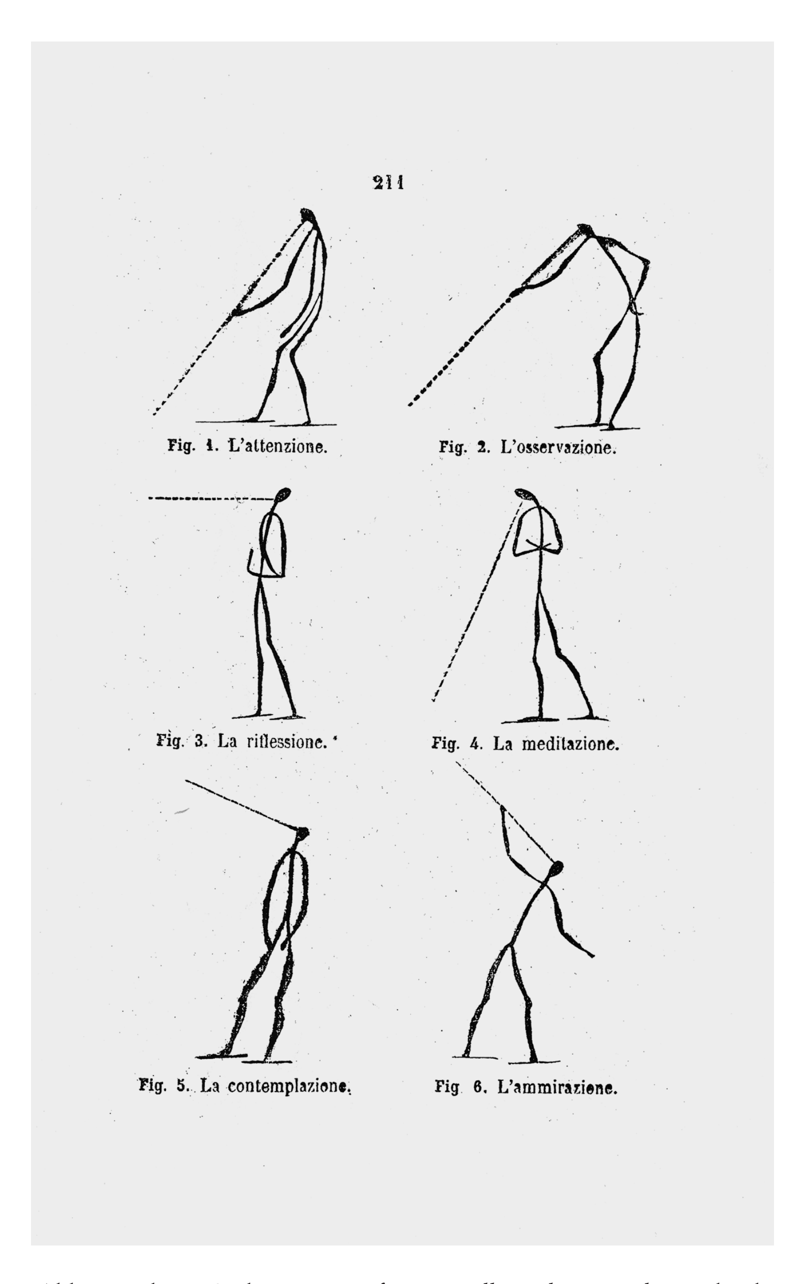


Abb. 26: Blasis, Carlo: *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*. Mailand: Gernia 1868. Reprint hg. von Ornella Di Tondo und Flavia Pappacena. Lucca: Libreria musicale italiana, 2007, 211.

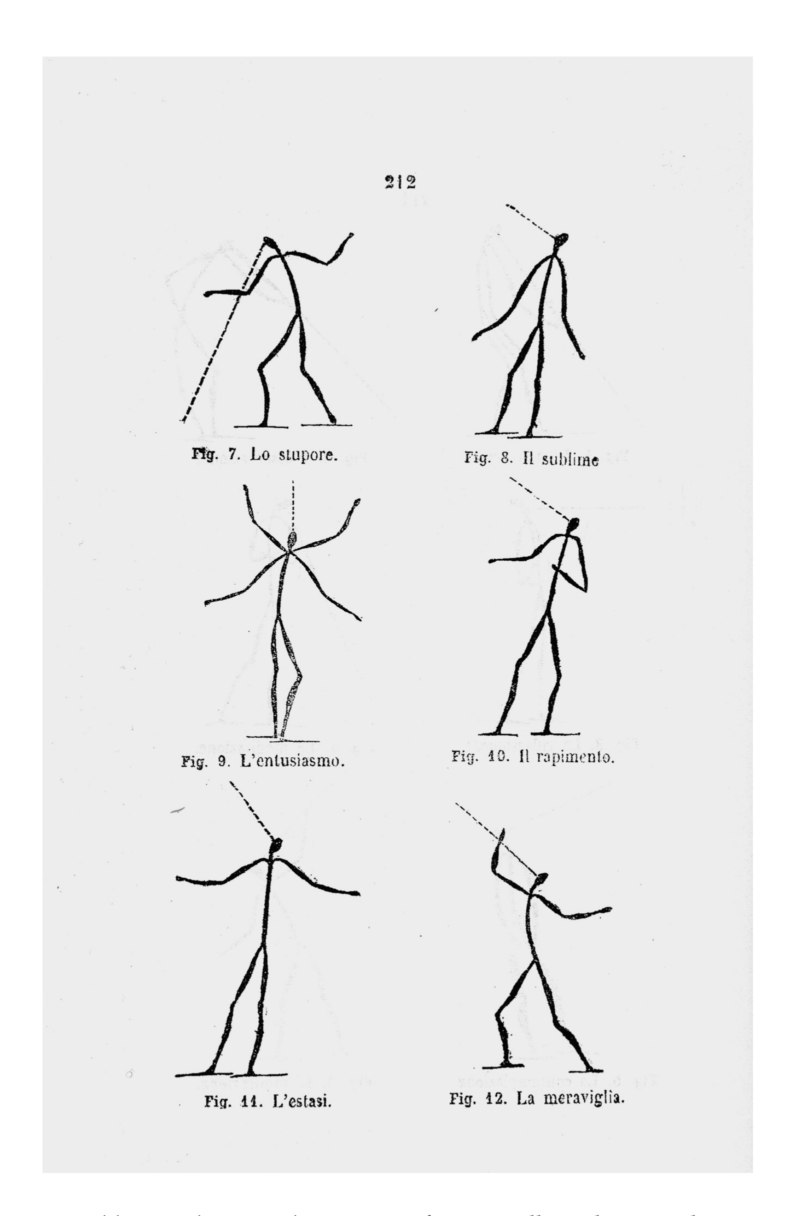


Abb. 27: Blasis, Carlo: *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*. Mailand: Gernia 1868. Reprint hg. von Ornella Di Tondo und Flavia Pappacena. Lucca: Libreria musicale italiana, 2007, 212.

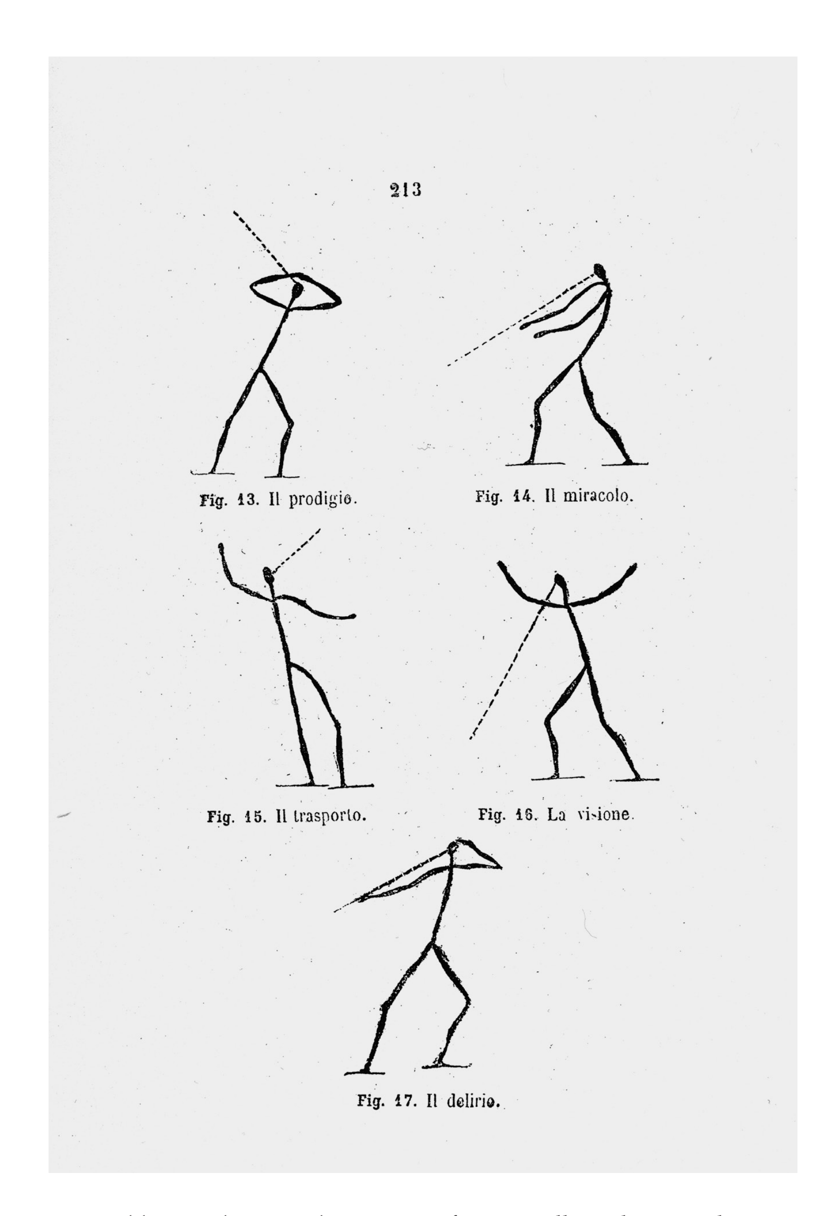


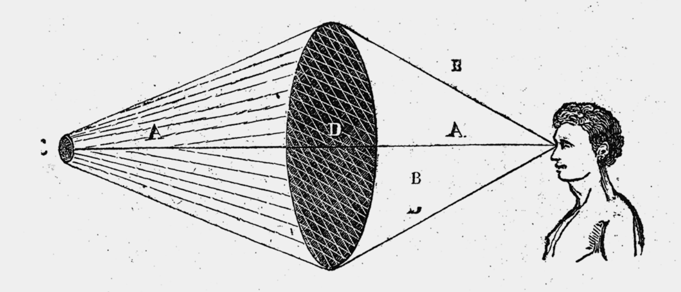
Abb. 28: Blasis, Carlo: *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*. Mailand: Gernia 1868. Reprint hg. von Ornella Di Tondo und Flavia Pappacena. Lucca: Libreria musicale italiana, 2007, 213.

210

G Camminare retrocedendo, segno di timore, di sorpresa, di stupore, di precauzione, di diffidenza, di allontanamento da un oggetto che ripugna, segno di rifiuto.

H Camminare che significa l' intenzione di voler ingannare, attirare qualcheduno nella rete onde perderlo, voler assalire con sorpresa garantirsi da un nemico.

I Camminare onde volere illudere, ingannare, deviare qualcheduno.



A Direzione dello sguardo ed azione della ragione.

B Movimenti sospesi dell' immaginazione.

C Grandezza naturale dell' oggetto che colpisce. — *A* Guardare con forza l'oggetto che move, onde meglio essere persuaso, convinto dalla sua straordinaria apparizione.

D L'oggetto che colpisce ingrandito dalla forza dell'immaginazione.

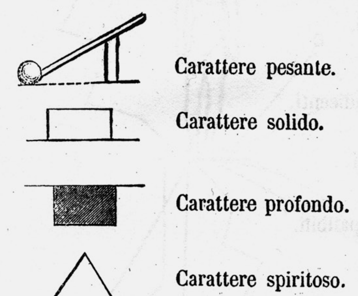
La ragione *A A* vede l'oggetto *C* nella sua reale grandezza; l' immaginazione *B B*, ingrandendo, lo fa comparire come *D*.

Abb. 29: Blasis, Carlo: *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*. Mailand: Gernia 1868. Reprint hg. von Ornella Di Tondo und Flavia Pappacena. Lucca: Libreria musicale italiana, 2007, 210.

APPENDICE

FIGURAZIONE DEL CAMMINARE, DELL' IMMAGINAZIONE, DEL PENSIERO E DEI CARATTERI

Descrizione dell'espressione del sentimento e della natura dei caratteri secondo il sistema figurativo e geometrico dell' Autore — Del moto nel camminare dell' uomo — Dell'azione e della forza dell' immaginazione — Dell'azione progressiva del pensiero.



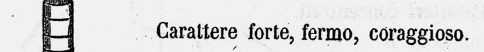
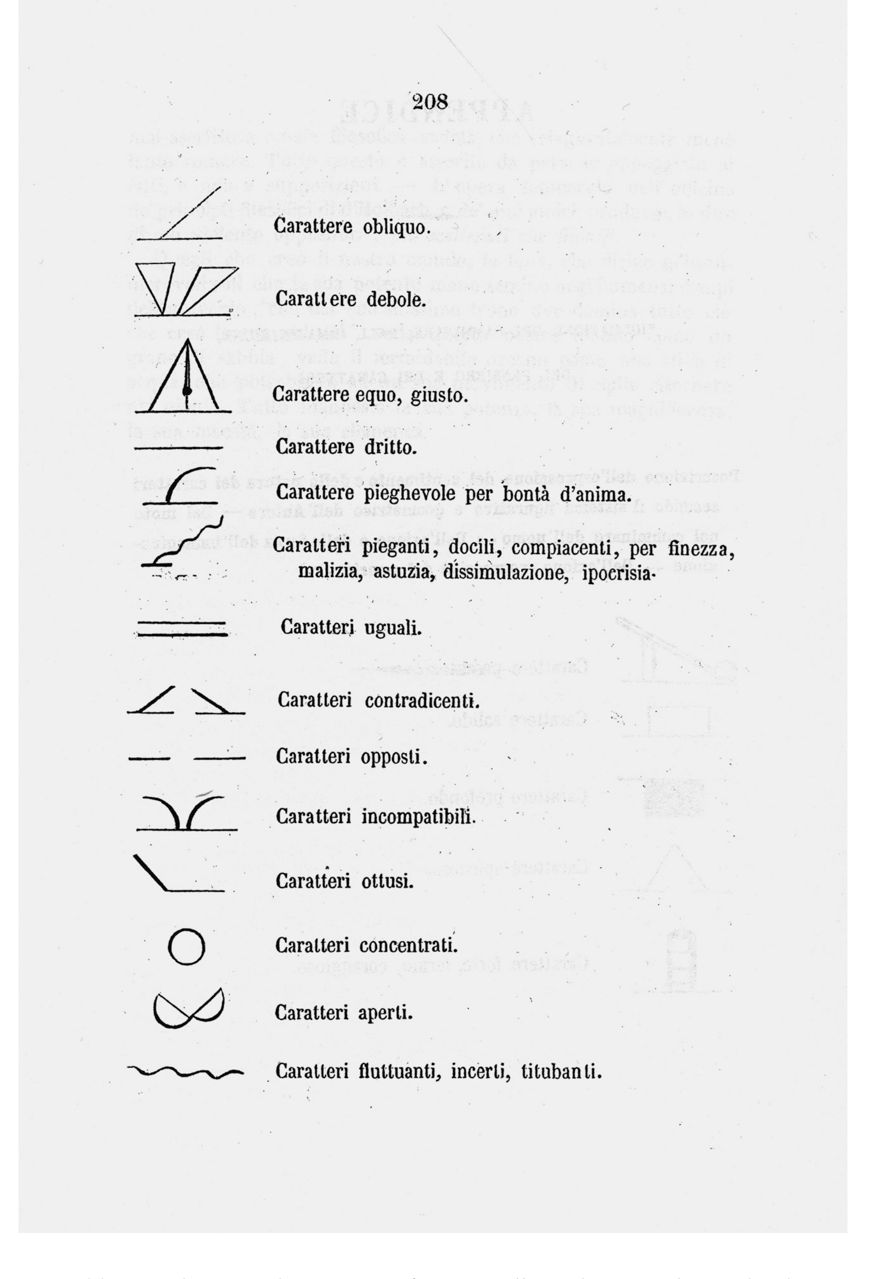


Abb. 30: Blasis, Carlo: *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*. Mailand: Gernia 1868. Reprint hg. von Ornella Di Tondo und Flavia Pappacena. Lucca: Libreria musicale italiana, 2007, [207].


208

Carattere obliquo.

Carattere debole.

Carattere equo, giusto.

Carattere dritto.

Carattere pieghevole per bontà d'anima.

Caratteri pieganti, docili, compiacenti, per finezza, malizia, astuzia, dissimulazione, ipocrisia.

Caratteri uguali.

Caratteri contradicenti.

Caratteri opposti.

Caratteri incompatibili.

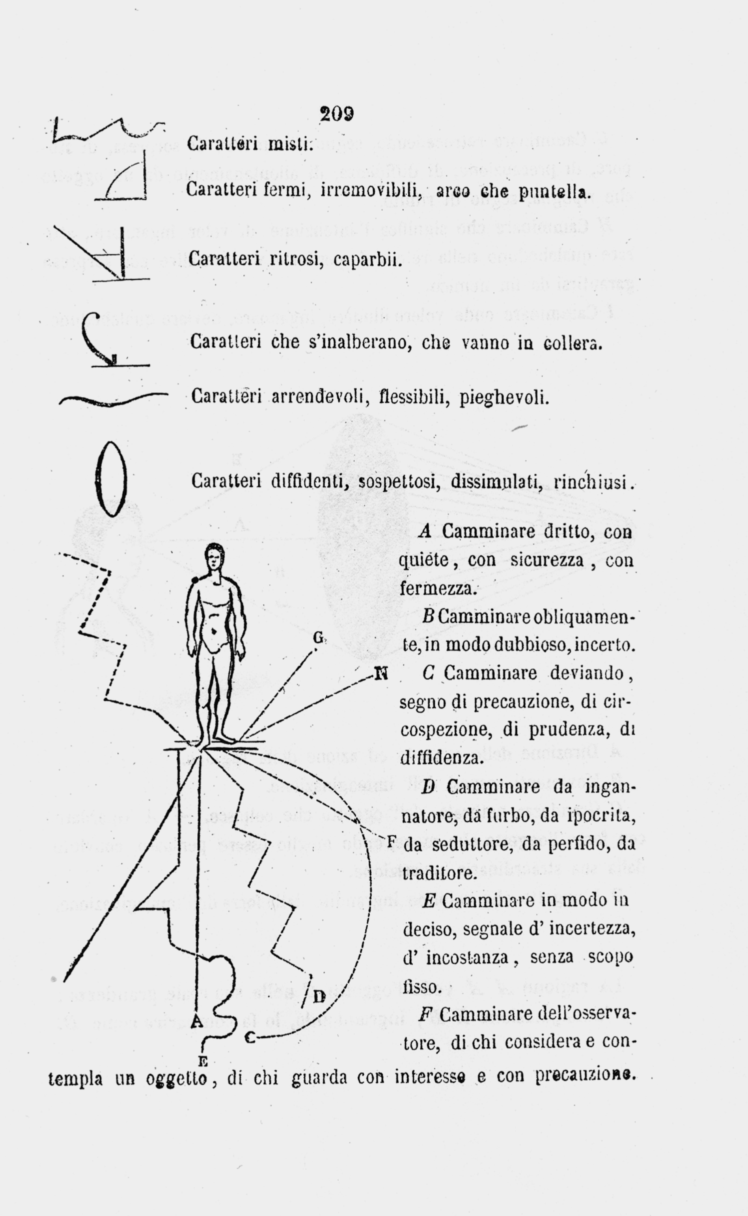
Caratteri ottusi.

Caratteri concentrati.

Caratteri aperti.

Caratteri fluttuanti, incerti, titubanti.

Abb. 31: Blasis, Carlo: *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*. Mailand: Gernia 1868. Reprint hg. von Ornella Di Tondo und Flavia Pappacena. Lucca: Libreria musicale italiana, 2007, 208.



209

Caratteri misti.

Caratteri fermi, irremovibili, arco che puntella.

Caratteri ritrosi, caparbii.

Caratteri che s'inalberano, che vanno in collera.

Caratteri arrendevoli, flessibili, pieghevoli.

Caratteri diffidenti, sospettosi, dissimulati, rinchiusi.

A Camminare dritto, con quiete, con sicurezza, con fermezza.

B Camminare obliquamente, in modo dubbioso, incerto.

C Camminare deviando, segno di precauzione, di circospezione, di prudenza, di diffidenza.

D Camminare da ingannatore, da furbo, da ipocrita, da seduttore, da perfido, da traditore.

E Camminare in modo indeciso, segnale d' incertezza, d' incostanza, senza scopo fisso.

F Camminare dell'osservatore, di chi considera e contempla un oggetto, di chi guarda con interesse e con precauzione.

Abb. 32: Blasis, Carlo: *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*. Mailand: Gernia 1868. Reprint hg. von Ornella Di Tondo und Flavia Pappacena. Lucca: Libreria musicale italiana, 2007, 209.

innere Grundgefühle und Eindrücke des Akteurs zurückgegriffen, wie auch alte Leidenschaften als künstlich herstellbar klassifiziert werden.[594] Wiederholt thematisiert Blasis die Verkörperung der rohen Gefühlsgewalt, die schon in *The Code of Terpsichore* gleichzeitig der Natur und der eigenen Erfahrung des Akteurs (später in *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*: dem Instinkt) und spezifisch künstlerischen Fähigkeiten zugeordnet werden: „It is the sublime artist alone that can paint, in one rapid look, all the natural violence of a strong passion."[595] Der Akteur durchläuft folgenden Prozess: Die Gefühle werden je nach Figur in sich selbst gesucht. Für jede Rollengestaltung muss der Charakter, die Herkunft, der Stand, die Profession, das Verhalten, die Physionomie genau studiert werden. Im Akt der Verkörperung, des Mimens, des Schauspielens und des Tanzens werden die Gefühle nicht mehr unmittelbar erlebt, sondern über die Vorstellung beziehungsweise Erinnerung aufgerufen.[596] Dieser Filter steht einer bloßen Nachahmung entgegen, da Gefühle quasi re-konstruiert und imaginiert werden, und verhindert gleichzeitig einen Kontrollverlust auf der Bühne, der sich durch eine zu geringe Distanzierung einstellen würde. Besonders betont wird von Blasis die genaue Beobachtung, Analyse und schließlich die gezielte Regulierung der muskulären Aktionen, die mit dem Gefühlsausdruck und dessen (Re-)Präsentation im tanztheatralen Kontext verbunden sind. In *L'Uomo fisico, intellettuale e morale* werden zwei der entscheidenden neuen Aspekte für die Herstellung von Ausdrucksgesten – nämlich die Wichtigkeit von muskulären Aktionen und Blickrichtungen – spezifischer verhandelt. Der Blick korrespondiert mit den Posen und Haltungen des Körpers, beide sind strukturell wie ästhetisch aufeinander bezogen und bekommen eine unmittelbare kommunikative Funktion. Der mimische Akteur kann seinen Blick gezielt steuern, um einen seelischen Ausdruck in Korrespondenz mit einer Geste sichtbar zu machen.
In der Diskursivierung und Theoretisierung des dreigeteilten Menschen im 19. Jahrhundert erfährt außerdem das sinnliche Moment in der

---

[594] „The talented composer should moreover be able, by means of art, to describe and interpret not only the physical word, but he should also endeavour to depict the interior world, that is, the moral feelings and the motions of the mind and the heart, whether grand and terrible, or gentle and endearing – such as sweetness and tenderness, languor and pain, wanton gaiety and hilarity, sadness and suffering, anger and rage – in a word, all the passions and virtues.Blasis, Carlo: *Notes upon Dancing, historical and practical*. London: Delaporte, 1847, 3–4.

[595] Blasis, *The Code of Terpsichore*, 128.

[596] Vgl. Di Tondo, Gestural Anthropology, 98.

Rezeption zunehmend stärker an Gewichtung als das intellektuelle Referenzieren. Dies zeigt sich vor allem in den Bildern, Bildtafeln und Skizzen des L'Uomo fisico, intellettuale e morale, die nicht als Illustrationen zu verstehen sind, in der Zusammenschau mit Texten, die weit über eine erklärende Funktion hinausweisen. Die Publikation ist bestimmt durch ihre Multimedialität und ihr Kaleidoskop an Referenzen, sie scheint ein aisthetisches Lesen und Wahrnehmen herauszufordern. In diesem Sinne kann sie als Simulation einer tanztheatralen Aufführung interpretiert werden. L'Uomo fisico, intellettuale e morale beinhaltet mehrere Zeichnungen und Notate: Ein Titelbild, fünf Bildtafeln, eine Serie von 17 Strichfiguren und mehrere kleine Zeichnungen mit illustrativem Charakter im Anhang. Die fünf großen Bildtafeln können als Mustertafeln zur Visualisierung einer neuen Theorie des Ausdrucks verstanden werden.

Der Rückzug des Tragischen in den Affekt soll exemplarisch über die Analyse der Bildtafeln III (Ausdruck und Bühnenpose) und V (Ausdruck und Körper) dargestellt werden.

BILDTAFEL III: AUSDRUCK UND BÜHNENPOSE

In der Bildtafel III mit dem Titel „Moti dell'anima concepiti sotto l'immagine delle direzioni dei movimenti del corpo – Nuova teoria delle espressioni“[597] zeigt sich, dass und in welcher Weise die neue Anthropologie des Menschen den theatralen Kunstkörper als Referenz für die Perspektivierung des generalisierten (individualisierten und zugleich universalisierten) Körpers nimmt. [Abb. 23] Dabei bilden die vielschichtigen Korrespondenzen von Seelen- und Körperbewegungen die Basis der neuen Ausdruckstheorie.

Bildtafel III gleicht einem Musterbogen von Bühnenposen: Die (kanonisierten) Regeln der Hinwendung und Abwendung werden mittels zwölf Figuren in theatralen Kostümen und mit höchst stilisierter Körperrhetorik dargestellt. Neu sind nicht die Posen selbst, die man – im Gegenteil – aus dem kulturellen (Bild-)Gedächtnis kennt, und auf die Blasis intentional zurückgreift, sondern die Darstellung kinetischer Reaktionen auf bestimmte Gefühle. Zwei Aspekte sind dabei auffallend: Erstens bilden die Perpendikularlinie und das Zentrum der Schwerkraft die zentrale Referenz für die Modellierung des Ausdruckskörpers –

[597] Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, 218.

das In-der-Linie-Bleiben oder eben das Verlassen dieser Linie verweist jeweils auf einen bestimmten seelischen Zustand.[598] Zweitens ist die Spannung und Entspannung der Muskeln von Bedeutung für den kinetischen Gefühlsausdruck. Flavia Pappacenas (Bewegungs-)Analyse zeigt, dass die kinetische Reaktion in enger Verbindung mit dem Einsatz von Energie steht:

> „[...] the feelings of ‚prostration',‚lament',‚sorrow', which – as Blasis writes – are connoted by ‚a relaxation of the muscles' (Fig. 2), or others representing [...] gestures with little animation, owing to the weak impression received by the person (Fig. 6), are shown with an ample curve line (softness = lack of energy) that follows the back profile of the body whose width is proportionate to the effort. These are contrasted by the poses in Figures 1, 3, 4, representing ‚admiration' (‚exclamation',‚enthusiasm'),‚will' (‚desire',‚impatience'), ‚man in flight' (‚muscular contraction') which, full of emotive tension, are shown using straight lines (straight line = tension), overlapping the body. Among the latter the poses that stand out deviate from the perpendicular and are shown with an oblique, diagonal line, which in classical iconography – and consequently in dance – is the sign of energy."[599]

Diese Beobachtungen können mit den Überlegungen zur Konstruktion von tragischen Figuren im 19. Jahrhundert enggeführt werden. Die Figur 1 (Enthusiasmus, heißes Begehren), die Figur 2 (Trauer), die Figur 3 (Begehren, Ungeduld), die Figur 4 (fliehender Mann), die Figur 5 (Überraschung, Ängstlichkeit), die Figur 9 (Schrecken, Angst) und die Figur 12 (Grauen, Schaudern, Unmöglichkeit der Flucht) sind Verdichtungen von Gefühlszuständen, die auf eine Resonanz des Pathos in der Konzeption des expressiv-sublimen Körpers bei Carlo Blasis hinweisen.

Die ersten beiden Figuren vermitteln mit Enthusiasmus und Trauer einen oppositionellen emotionalen Ausdruck über ihre Pose:

> „Fig. 1. Ammirazione, sclamazione, entusiasmo [...] V. linea perpendicolare, al centro di gravità.
> Fig. 2.: Abbattimento, lamento [...] – Linea che allontanandosi dalla linea perpendicolare che cade al centro di gravità, si curva, ed indica l'attitudine del corpo abbattuto da un patimento. Rilasciamento di muscoli."[600]

[598] Der Topos Schwerkraft und seine Visualisierung ist in Tafel III allerdings nur anhand einzelner Figuren thematisiert; spezifischer Gegenstand der Betrachtung wird er in Bildtafel IV.

[599] Pappacena, The Classical Heritage, 81.

[600] Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, 218.

Die Korrespondenz von Körperhaltung und Gefühl wird in den Beschreibungen von Blasis sehr deutlich. Er wählt Begriffe, die sich sowohl direkt auf den Körper beziehen lassen und motorische Aktionen bestimmen wie zugleich metaphorisch aufgeladen sind und Rückschlüsse auf Seelenbewegungen erlauben. Blasis' neue Theorie des Ausdrucks basiert wi beschrieben auf zwei wesentlichen Kriterien: Erstens ist es die Form der Linie, die durch den Körper geht (gerade, schräg/diagonal, kurvig) und zweitens die Spannung oder Entspannung der Muskulatur, mit denen Gefühlszustände körperlich dargestellt werden. Auffallend ist, dass Blasis in Bildtafel III keine genauere Beschreibung der Armgesten vornimmt. Figur 1 beispielsweise streckt die Arme weit in Richtung nach oben. Für die Darstellung des Gefühls der Freude könnte man dies als einen wesentlichen Aspekt bestimmen, wie auch die Berührung des Kopfes bei den Figuren 4, 9 und 12 im Kontext der kodifizierten theatralen Bühnengesten Verzweiflung visualisiert. In der Beschreibung der Figur 5 integriert Blasis das einzige Mal den Blick und die Blickrichtung in seiner textlichen Erläuterung: „Guardare con sorpresa, attenzione; osservare con ansietà."[601] In der letzten Figur auf der Bildtafel III (Fig. 12) ist die Vorstellung des körperlichen Ausdrucks von Grauen und Schaudern verdichtet: „Fig. 12. Orrore, raccapriccio, quasi impossibilità di fuggire. Nel moto convulsivo e contratto, cambia la linea perpendicolare del corpo, in obliqua, e diviso il peso, forma il centro di gravità."[602] Der Zustand des Grauens wird über eine spezifische Spannung der Muskulatur hergestellt. Der Körper bewegt sich nur leicht aus der Perpendikulärlinie in die Schräge. Die von Blasis nicht thematisierte Geste, die Beinahe-Berührung des Gesichts mit beiden Händen, verstärkt das Bild des Schreckens. Figur 7 fällt in der Reihe der Ausdrucksfiguren durch ihre spezifische Erscheinungsform (Armhaltung, Pose, Kostüm) auf. In ästhetischer Ähnlichkeit zum Stereotyp der Ballerina in der historischen Romantik verkörpert sie das Ideal der Mäßigung. Die Vorstellung des Pathetischen manifestiert sich in dieser Figur, der Blasis schließlich auch eine sensible Seele und Lieblichkeit im bewegten Ausdruck zuschreibt.

> „Aspettare, calmare, fermare. Corpo mosso avanti, per desiderio, per buon volere, per premura, per attaccamento. Linea obliqua, cadendo innanzi, e

[601] Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, 218.
[602] Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, 219.

così descrive un triangolo, comme nelle precedenti figure. Animo sensibile e delicato; movimenti corporali ondulati con soavità."[603]

Im Vergleich zum 18. Jahrhundert ist es nicht mehr ein eindeutiges leidenschaftliches Gefühl (Zorn, Trauer, Wut), das durch eine bedeutende und bedeutsame Geste/Pose im Sinne der Eloquentia Corporis ausgedrückt wird, sondern es handelt sich vielmehr um einen bestimmten Zustand, der sich in einer körperlichen Erscheinungsform offenbart und der wiederum, in einer Art Umkehrung, vom Akteur über Erinnerung re-konstruiert wird. Dieser Transferprozess bringt Variationen mit sich. Diese sind zwar klar auf Grundprinzipien rückführbar (so bildet bei Blasis beispielsweise die Perpendikular- oder Lotlinie und ein energetisch gemäßigter Körper die Referenz für alle weiteren Posen), doch es existieren mehrere Erscheinungsformen für einen emotionalen Zustand innerhalb eines gewissen Spektrums an Möglichkeiten. Aus Blasis' Perspektive – und die ist geprägt durch die Tanzerfahrung – gewinnt die Regulierung von Energie für die Modellierung von Körperlichkeit an Bedeutung. Er bestimmt das von den Muskeln aufgewendete Maß an Kraft, wenn er in den bewegungsanalytischen Bilderklärungen beispielsweise bei Figur 2 von „Rilasciamento di muscoli" oder bei Figur 4 von „Contrazione di muscoli" spricht.[604]

Das Tragische bezieht sich bei Blasis, wie zuvor angekündigt, nicht nur auf den Raum der Kunst, spezifischer auf den Raum des Tanztheaters, sondern erfährt eine Universalisierung.[605]

Es ist im 19. Jahrhundert eine Umkehrung feststellbar, in der die Kunst nicht mehr wie noch in der Aufklärung als Ausnahmefigur gilt, sondern aus deren Repertoire der Mensch als universelles und zugleich individuelles Körper-Geist- und Seelengefüge konstruiert wird.

BILDTAFEL V: AUSDRUCK UND KÖRPER

Die Bildtafel V komprimiert das Wissen um die mimische und gestische Herstellung von Ausdruckskörpern in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Blasis betitelt sie mit „Principali caratteri dell'età, delle stature, della bellezza dell'uomo e della donna, ed espressioni di sentimenti, di pas-

[603] Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, 218.

[604] Vgl. Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, 218.

[605] Die Bestimmung des Tragischen orientiert sich an den Grundprinzipien der Aufklärung, nämlich an „optimistische[r] Anthropologie, Autonomie des Individuums, Geschichtsprozess und Versöhnung".Vgl. Galle, Tragisch/Tragik, 152.

sioni, di attegiamenti e movenze".[606] [Abb. 25] Auf der Bildtafel sind 17 Figuren – teilweise einzeln, teilweise in Gruppen – zu sehen. In der Bildmitte ist die ausdrucksstärkste Dreierformation mit dem Leid („dolore") und den zwei energetischen Leidenschaften („passioni energiche") platziert. Um diese herum sind die weiteren Figuren in einem Oval gruppiert. Den oberen Bogen bilden drei Ausdruckskörper, die dem geistigen Prinzip zugeordnet werden können. Diese Bildreihe ist mit Wolkenformationen ornamentiert. Die erste Figur (Fig. 1) symbolisiert Bewunderung: „sorpresa, ammirazione, moto sospeso dell'anima e del corpo, semi-gesti."[607] Ein sitzendes Mädchen in schwebender Pose spiegelt das Seelische im Körperlichen durch einen nach oben gerichteten Blick und eine „semi-gestische" Armhaltung, dass heißt, die Unterarme und Hände sind leicht versetzt nahe am Körper in Herzgegend positioniert. Die höchste Position im Bild hat eine männliche und jesusähnliche Figur (Fig. 2) inne, die lediglich vom Kopf bis zu den Schultern zu sehen ist. Der Mann vermittelt den Ausdruck von Konzentration, Reflexion, Meditation in „ruhiger" Haltung („Posizione raccolta"). Rechts von ihm sitzt die Figur der Ekstase, der aufwärtsstrebenden Gedanken (Fig. 3) mit aufgestütztem rechten Arm und einem Saiteninstrument, auf dem der linke Arm ruht. In ihr sind das Sublime und die Erhabenheit der Stille verdichtet.

Die zweite und ausdrucksstärkste Reihe beginnt mit einer weiblichen Zweierfiguration von Furcht und Rache (Fig. 4, 5). Von der Figur der Furcht (Fig. 5) ist nur der Oberkörper zu sehen. Sie ist schräg hinter der Figur der Rache dargestellt und soll das Schaudern körperlich vermitteln: „Fig. 5. Timore, indicare, avvertire, volontà d'impedire un atto violento, crudele, sanguinoso." Der Figur der Rache (Fig. 4) ordnet Blasis folgende Attribute zu: „Odio, minaccia, vendetta, premeditazione di delitto".[608] Dieser furchterregende körperliche Ausdruck soll durch eine Kontraktion der Muskeln („contrazione di muscoli") hergestellt werden.

Das Prinzip der muskulären Spannung und Entspannung ist in *L'Uomo fisico, intellettuale e morale* für die Konstruktion von Ausdruckskörpern hauptverantwortlich. Körper in einer meditativen,

---

606 Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, 221. Alter, Haltung und Schönheit von Mann und Frau wie auch der Ausdruck ihrer Gefühle, Leidenschaften, Attitüden und Bewegungen sind Aspekte, die für die Verbildlichung wesentlich sind.

607 Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, 221.

608 Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, 221.

ruhigen Haltung vermitteln eine Durchlässigkeit, über die das Geistige und das Seelische sichtbar werden. Diese Körper wirken der Erdanziehung entgegen, scheinen schwerelos und verlangsamt. Leidenschaftliche Körper sind Körper, die ein hohes Maß an muskulärer Energie aufwenden. Die Figur der Furcht ist eine Momentaufnahme des plötzlichen Einsatzes von mehr Energie, von Beschleunigung. Die diagonale Ausrichtung der Figur, der schräg abwärts fallende Blick und die Dolchgeste betonen die Gefahr, die von ihr ausstrahlt.

In der Bildmitte sind drei männliche Figuren, Leid (Fig. 6) und die zweifache Verkörperung von „energetischen", „schrecklichen" beziehungsweise „grausamen" Leidenschaften (Fig. 7, 8) in Interaktion zu sehen, wobei die erste neben dem Furor-Duo kniet und das Gesicht in ihren Händen verbirgt. Dieser in sich gekehrte Schmerz wird körperlich über die Entspannung der Muskeln dargestellt: „Fig. 6. Abbattimento del dolore, pianto, soccombere. Rilasciamento di muscoli." [609] Besonders dramatisch wirkt Figur 8, die herkulesgleich mit einer Keule in der rechten Hand und einem nach unten gerichteten Blick gezeichnet ist. Der Fuß ist auf dem Bein platziert, die linke Hand reißt den Kopf seines Gegenübers an den Haaren nach hinten. Die Figur 7 hält einen Dolch in der rechten Hand, stützt sich mit einem Bein kniend mit der linken Hand auf und wirkt durch die Rückwärtsbeugung unterlegen. Blasis spricht bei beiden von einem athletischen Erscheinungsbild (in Geste, Haltung, Attitüde): „Fig. 7, 8. Passioni energiche, violenti, terribili; odio, ira, furore, rabbia, disperazione, vibrare colpe, omicidio. – Atteggiamenti, attitudini, mosse, gesti atletici."[610] Diese beiden Körper vermitteln eine höchst dynamische, energetische und spannungsgeladene Bewegungsqualität, die den spezifischen Leidenschaften zuordenbar ist. Die Dreiergruppe der „violenti passioni" ist in ihrer skulptural-pyramidalen Anordnung in Referenz zu Michelangelo konzipiert.[611]

Ganz anders präsentiert sich die nächste Figurengruppe links: „Fig. 9. 10. 11. Tenerezza, piacere, amore, gioia, scherzo, brio, danza. Movenze facili. Atteggiamenti graziosi."[612] Nicht zufällig verwendet Blasis in seiner textlichen Erklärung den Begriff „danza". In dieser kurzen Beschreibung manifestiert sich die Vorstellung des Tanzes in der Mitte des 19. Jahrhunderts in seiner spezifischen Ästhetik aus Sicht der

---

609 Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, 221.

610 Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, 221.

611 Vgl. Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, 102.

612 Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, 221.

Tanztheorie: nämlich Grazie in der Haltung und Leichtigkeit im Bewegungsausdruck. Die Figur 10 gleicht einer Ballerina des romantischen Balletts, die auf Wolken tanzt und einen Blumenkranz hochhält. Das Antigrave vermittelt sich durch den fehlenden Bezug zum Boden wie auch durch die Flügel. Begleitet wird die Tänzerin durch einen kleinen Cupid in Rückenansicht (Fig. 9) und durch eine weitere undefinierte weibliche Figur (Fig. 11), die keine spezifische Ausdrucksfigur ist, doch die wesentliche Funktion einer Beobachterin/Zuschauerin hat. Die Wolkenformation unterstützt den Eindruck, dass diese Gruppe nach oben strebt und räumlich unmittelbar mit der Figur der Ekstase (Fig. 3) in Verbindung steht. Die letzte Reihe, die das Bild nach unten hin abschließt, besteht aus vier Portraits auf einem Bas-Relief, die durch ihre Mimik Standhaftigkeit/Furchtlosigkeit, Missfallen/Leid, Freude und Ironie/Spott ausdrücken sollen. Flankiert werden diese Portraits links und rechts durch zwei sitzende Figuren in Kutten. Die Figur 12 mit geneigtem Kopf verkörpert tiefe Gedankengänge/Meditation, die Figur 17 soll mit einer nach außen gewandten Handfläche nahe dem Herzen, das heißt einer Abwehrgeste, das Grauen und die Abkehr von einer Gefahr versinnbildlichen.

Carlo Blasis entwickelt in dieser Bildtafel ein System der Verkörperung von Leidenschaften mittels Gesten und Posen. Die figurativen und ikonischen Referenzen sind (zumindest teilweise) zuordenbar und in dem kulturellen Bildgedächtnis der Zeit tief verankert, das eklektisch und gleichzeitig auf verschiedene Zeiten, vor allem die Antike, die Renaissance und den Barock wie auf das aufklärerische Diktum der Eloquenz des Körpers zurückgreift. Dabei ist die Ausdrucks- und Denkfigur des Klassischen in seiner anthropologischen Ausformung des 19. Jahrhunderts bestimmend.

Die Figuren auf den Bildtafeln des L'Uomo fisico, intellettuale e morale sind im Spannungsfeld von Naturnachahmung, basierend auf einem genauen Studium des menschlichen Körpers (und seiner motorischen Aktivitäten), und den tradierten Pathosdarstellungen mit ihrem theatralen Potential konzipiert. Sie treten in spezifischen Anordnungen als theatrale und choreographische Figurationen in Erscheinung. Im Vergleich mit tradierten Pathosdarstellungen sind die einzelnen Figuren mit einer erhöhten Dynamik, Energie und Elastizität konzipiert. Der Rückzug des Tragischen als großes tanztheatrales Ereignis korrespondiert keineswegs, das zeigt sich in der neuen Ausdruckstheorie von Carlo Blasis deutlich, mit der Verabschiedung der ereignisgenerierenden Qua-

lität von Affektdarstellungen und der theoretischen Profilierung ihrer Wirkungsästhetik.

II: PHÄNOMENOLOGIE DES AUSDRUCKS

„Le corps humain est l'alphabet […], l'Encyclopédie du monde […] et le Diamant de la création."[613] (François Delsarte)

Zeitgleich mit der Etablierung einer „neuen Anthropologie" von Carlo Blasis in L'Uomo fisico, intellettuale e morale, in der die Modellierung von Ausdruckskörpern in der Mitte des 19. Jahrhunderts strukturell verhandelt wird, entwirft François Delsarte, Professor für Gesang und Rhetorik, in seinen Vorlesungen und Kursen für „angewandte Ästhetik" in Paris (1839–1859) eine Phänomenologie des Ausdrucks, die die komplexen Verbindungen von Metaphysischem und Physischem, Innerem und Äußerem über die Erscheinungsformen von Bewegungen, Gesten und Körperhaltungen zu entschlüsseln versucht. Delsarte dringt mit seinen Beobachtungen in die Tiefe des menschlichen Organismus vor:

> „Jusque dans les profondeurs de votre organisme (sont rayés: être, nature) je veux vous faire descendre. J'y guiderai vos pas et là, du sein même des obscurités jailliront à vos yeux les lumières translumineuses de la Jérusalem que nos portons au-dedans de nous."[614]

Die Erkenntnis, dass sich Körper- und Seelenbewegungen unmittelbar aufeinander beziehen und über den Ausdruck des Körpers die Befindlichkeit des Menschen sichtbar wird, gewinnt Delsarte über die analytische Beobachtung und Klassifikation der Aktionen des Körpers. Gleichzeitig konzipiert er ein universelles Sein des Menschen, das nicht dualistisch ist. Delsartes Versuch der Erfassung der als komplex wahrgenommen Erscheinungen von Bewegungen, Gesten und Haltungen

---

[613] Delsarte Collection (Louisiana and Lower Mississippi Valley Collections, LSU Libraries, Baton Rouge), box 1, folder 36b (item 1–7, document 7), zitiert nach Waille, Franck: Synthèse de la thèse. Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte (1811–1871). Des interactions dynamiques. In: Waille, Franck (Hg.): *Trois décennies de recherche européenne sur François Delsarte*. Paris: Harmattan, 2011, 129–146, hier 137.

[614] Delsarte Collection, box 1am, folder OS 36b, document 18, 1. Zitiert nach Waille, Synthèse de la thèse, 137.

unterliegt eine theologische und metaphysische Weltvorstellung.[615] Er geht davon aus, dass der Körper eine Erscheinungsform der Natur ist und für beide dieselben Gesetzmäßigkeiten gelten. Es wäre eine Fehldeutung, wenn man diese Dimension vernachlässigt, wie es in vielen historischen und gegenwärtigen Publikationen passiert.[616] Letztlich beeinflussen aber die vereinfachte Kodifizierung seiner philosophischen Ideen und die damit einhergehende Reduktion der Metaphysik den Tanz in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Da Delsarte selbst nur wenig verschriftetes Material und Skizzen hinterlassen hat, basiert die Manifestation seiner Theorie, bekannt als das Delsarte-System, großteils auf der Rezeption seiner Studenten.[617]

Für die Frage der Affektdarstellung ist beides von Relevanz: Erstens soll die Phänomenologie des Ausdrucks skizziert werden, die sich bei Delsarte herausbildet, und zweitens wird das „System Delsarte" in der europäischen Rezeption von Alfred Giraudet (1895) und in der amerikanischen von Ted Shawn für spezifische Analysen von theatralen Gesten in *Excelsior* herangezogen. Giraudet spricht von einer Delsarte-Methode, die sich nicht auf empirische Erkenntnisse ausrichtet, sondern eine einfache Ästhetik vermittelt: „[E]t que sa méthode, claire et pratique comme nous le verrons plus tard, était le produit non de l'empirisme mais d'une esthétique simple et saissante."[618] Giraudet systematisiert und visualisiert die delsarteschen Ideen in mehreren neunteiligen Bildtafeln und entwickelt die sogenannte „Nutographie", eine Art Kurzschrift, um den Gesichtsausdruck und die Körperbeobachtungen einer beobachteten Person zu notieren. Geometrische Linien, die Kombination von Buchstaben (lateinische Bezeichnungen

---

615 Zentrale Referenz für Delsarte sind die Schriften von Thomas von Aquin.

616 Vgl. Waille, Synthèse de la thèse, 133.

617 Vgl. Waille, Synthèse de la thèse, 130: „Cet héritage multiforme et contrasté oriente inévitablement le regard de historien vers l'enseignement d'origine, et cela dans une double perspective: essayer de faire le tri entre ce qui a été attribué à Delsarte et ce qu'il a vraiment enseigné, et comprendre les dynamiques internes de son travail en revenant sur les fondements historiques, biographiques, pratiques et théorétiques de ce travail. Une difficulté méthodolique se fait immédiatement jour: l'ambitation est de remonter à une pratique vivante essentiellement diffusée de manière orale, par une transmission directe de maître à disciples, mais dont il reste aujourd'hui des traces d'abord sous forme de documents écrits (diverses publications d'élèves), et de sources que nous appelons ‚semi-orales' […]."

618 Girardet, Alfred: *Mimique, physionomie et gestes. Méthode pratique d'après le système de F. del Sarte pour servir à l'expression des sentiments*. Paris: Quantin, 1895, 4.

von Körperteilen) und Wortkürzeln von Bewegung und Ausdruck wie die Zahlen von 1–729 (basierend auf dem „Accord du Neuvième") bilden die Grundlage dieser Gestenschrift, die allerdings nur statische Positionen dokumentiert: „Ils nous fallent encore un moyen de noter les mouvements de ces agents dans la complexité de leur action."[619] Am Beginn des photographischen Zeitalters zeigt sich die Qualität einer Gestenschrift, die sich auf die Prinzipien konzentriert und das Nicht-Essentielle eliminiert. Der thematisierte eingeschränkte Modus der Erfassung verweist auf die wahrgenommene Komplexität von Gesten und ihre Anerkennung als motorische Aktionen, die weit über eine zeichenhafte Dimension hinausgehen.

Ted Shawn adaptiert in *Every little movement* die Theorien Delsartes für die Kunstpraxis. Die beiden Delsarte-Rezeptionen unterscheiden sich in ihrer Grundausrichtung voneinander: Giraudet systematisiert die Erscheinungsformen der Bewegungen, Gesten und Haltungen, während Ted Shawn die Phänomenologie des Ausdrucks strukturell zur Etablierung einer Tanztechnik uminterpretiert. In den zwei Annäherungen lässt sich die Existenz einiger Parameter herausarbeiten, die die Darstellung/Verkörperung und Erscheinung von spezifischen Gefühlen wie Hass, Zorn, Trauer, Freude wahrscheinlicher machen.

Die Theorie Delsartes basiert auf dem Prinzip der Synthese: „Delsarte a donc envisagé un travail artistique qui, loin d'être figé, tend vers une palette illimitée d'expression."[620] Er konzipiert kein Regelsystem für die Herstellung von Gesten und Bewegungen, sondern sucht nach ihrer Seinsursache in der Erscheinungsform. Seine Methode ist die analytische Zerlegung nach dem Prinzip der Dreiteilung, die seiner Vorstellung nach jeder Einheit unterliegt. Von dieser Erfahrung ausgehend wird für den Akteur die Erscheinungsform der zukünftigen Bewegungen und Gesten vorhersehbar, da er sich mit ihrer Genese beschäftigt hat. Durch das Verfahren der (bei Delsarte auf der Zahl Drei basierenden) Zerlegung wird die Synthese begreifbar, die dem Sein des Menschen unterliegt. Die Vergeistigung des Künstlers und seine spirituelle Bewusstheit – so die Kunstvorstellung von Delsarte – vermögen sich wieder auf den Betrachter zu übertragen. Die Aufgabe des Künstlers ist es, die Darstellende Kunst als Kunst der Reflexion, der Beobachtung, der Recherche und der Analyse zu begreifen und dieses Erfahrungswissen in sein Tun zu

[619] Girardet, *Mimique, physionomie et gestes*, 30.

[620] Waille, Synthèse de la thèse, 135.

transferieren. Der Künstler ist zugleich „*Créateur, Matière plastique* et *Praticien.*"[621]

> „L'artiste ne doit pas, ne peut pas être un improvisateur. L'art dramatique est un art de réflexion, d'observation, de recherche, d'analyse, dont la synthèse se traduit dans sa plus grande puissance par l'expression mimique."[622]

Der Aspekt der Internalisierung, und vielleicht kann man es schon Psychologisierung der Gefühle nennen, bringt die alte Ambivalenz des Tragischen ins Wanken. Das Paradoxon zwischen Herstellung und Erscheinung von Gesten präsentiert sich wie folgt: „[C]ar si la conception est individuelle, le signe qui s'approprie à l'idée est le même pour tous."[623] Die Konzeption wird individuell, da Delsarte davon ausgeht, dass ein innerer Zustand des Menschen, und spezifischer des Akteurs, die Gesten, Haltungen und Bewegungen hervorruft und über diese wiederum die emotionale Befindlichkeit sichtbar wird. Gleichzeitig ist ihre Erscheinungsform von allen (Betrachtern) gleichermaßen lesbar. Individualisierung und Universalisierung bedingen sich in der Diskursivierung der Geste im 19. Jahrhundert. Für die Kunstpraxis hat dies weiterreichende Folgen: Die Kodifizierung von tragischen Bühnengesten löst sich langsam auf. Es wird zur künstlerischen Verantwortung des singulären Akteurs, leidenschaftliche Gefühle in sich zu entdecken und über seine Körperlichkeit so zu vermitteln, dass sie ihre Wirkung auf das Publikum entfalten. Das widerspricht dem alten Modell des Pathos, das zugleich innerlich und äußerlich ist und wirkt. Die neue Modellierung von Körperlichkeit, der das Prinzip der Nach-außen-Kehrung des Verborgenen unterliegt, birgt gleichzeitig unendliche Variationsmöglichkeiten der Gefühlsdarstellung in sich. Ted Shawn konzentriert sich in seiner Delsarte-Rezeption auf die Funktion und Rolle des individualisierten Künstlers: „According to the temperament of the artist, the substance which he wishes to express, the forms of expression can be widely diverse; no two artists using the same principle would produce forms of expression identical with each other, or with anyone else."[624]

---

[621] Girardet, *Mimique, physionomie et gestes*, 123.

[622] Girardet, *Mimique, physionomie et gestes*, 122.

[623] Girardet, *Mimique, physionomie et gestes*, 123.

[624] Shawn, Ted: *Every little movement. A book about François Delsarte; the man and his philosophy; his science of applied aesthetics; the application of this science to the art of the dance; the influence of Delsarte on American dance*. New York: Dance Horizons, 1963, 26.

Die individuelle Gestaltung des Künstlers (und hier spezifischer des Tänzers) bekommt oberste Priorität. Er entschlüsselt die den Phänomenen unterliegenden Gesetze und kreiert mit seinem (körperlichen, geistigen und seelischen) Wissen. Sein Körper wird zum Ausdrucksinstrument. Die Techné der Geste wird bei Delsarte von ihrer als synthetisch verstandenen Erscheinungsform abgeleitet und unterscheidet sich von der Sprache:

> „Ce qui constitue la faiblesse du language articulé, du langage philosophique, c'est qu'il est successif. Il faut énoncer phrase par phrase; chaque phrase est composée d'un certain nombre de mots, chaque mot est composé de syllabes, chaque syllabe de lettres, de voyelles, de consonnes, cela n'en finit pas ... Combien faut-il écrire de choses pour exprimer un sentiment? Vous n'y parviendrez pas avec un volume. Un seul geste le dit. Il y a dans un geste des choses qui demanderaient un volume pour être traduites. Ce volume ne dirait pas ce que peut dire un simple mouvement, parce que ce simple mouvement *dit tout mon être*. C'est tout l'homme que le geste. C'est pour cela qu'il est persuasif, c'est l'agent direct de l'âme, et cela dit tout."[625]

Die unmittelbare (Seins-)Offenbarung durch die Geste löst sie schließlich aus der besonders im 18. Jahrhundert gültigen Verbindung von Körper und Sprache (Eloquentia Corporis). Die Geste wird zur direkten Vermittlung von seelischen Zuständen. Im Moment ihrer Erscheinung spricht sie für sich. Diesem Befund von Delsarte unterliegen die koexistierenden und interagierenden Gesetze der Korrespondenz (von Körper, Seele und Geist) und der Trinität (der dreiteiligen Einheit).

Delsarte bezieht sich in all seinen philosophischen und bewegungspraktischen Abhandlungen auf den Ausführenden, den er als Mensch-Objekt der Kunst („l'homme OBJECT de l'Art") bezeichnet. [Abb. 33] Durch Beobachtung, Klassifizierung und Katalogisierung werden seine Bewegungen, Gesten und Haltungen als Einzelelemente klassifiziert, die relational aufeinander bezogen und verbunden werden können. Der Mensch wird als Objekt, sein Körper als Instrument, Mittel definiert, in dem die Trinität der Welt (Geist, Seele, Leben) erscheinen kann und so manifest wird. Diese Dreiheit ist letztlich wieder als Einheit zu verstehen: „L'unité par la trinité et la trinité dans l'unité." Es entsteht so eine komplexe Bewegungssystematik, die aus der Dreizahl als Weltformel

---

[625] François Delsarte (1855), zitiert nach: Rambaud, Carole (Hg.): *François Delsarte. 1811–1871, sources, pensée*. Châteauvallon: TNDI, 1991, 93.

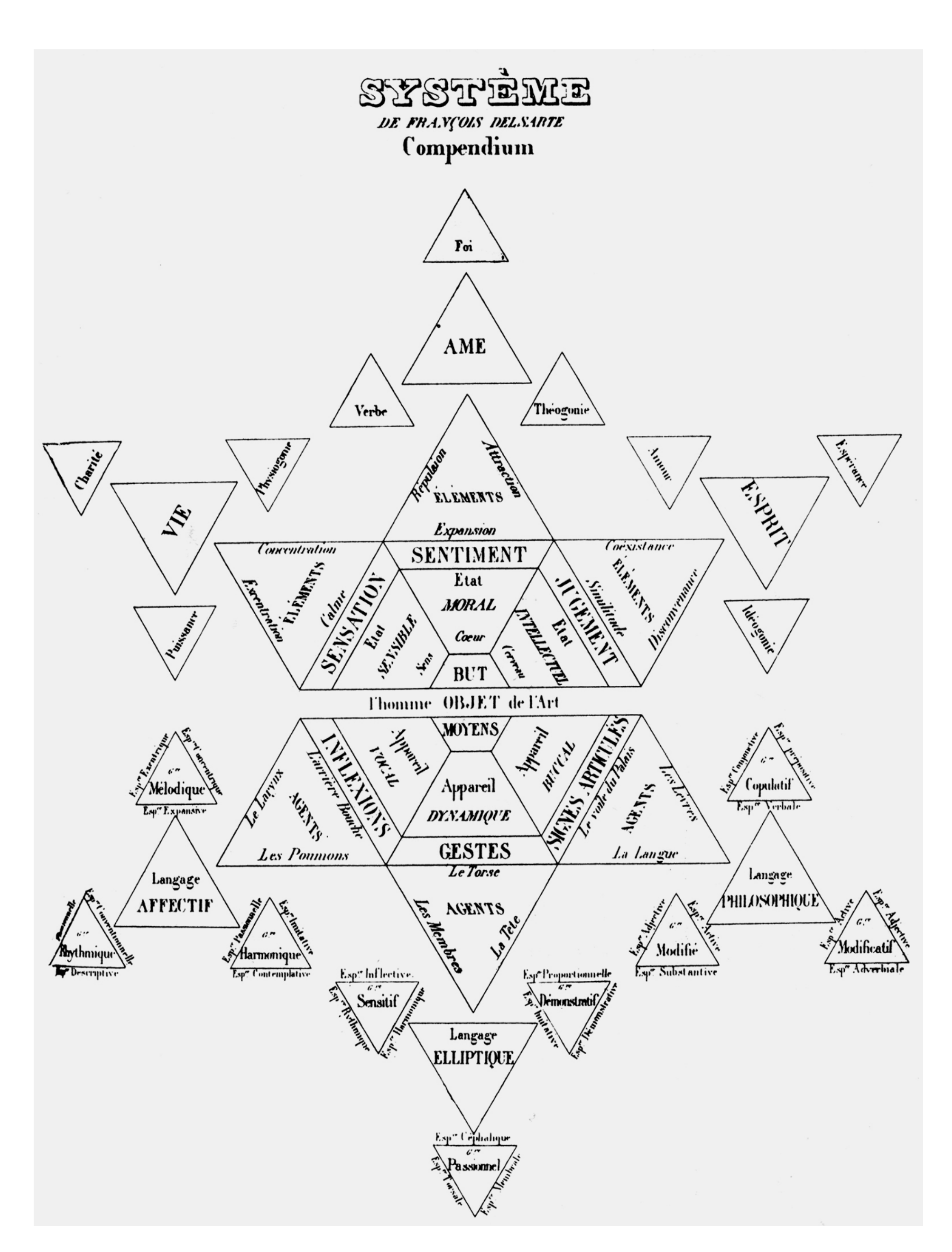


Abb. 33: Shawn, Ted: *Every little movement. A book about François Delsarte; the man and his philosophy; his science of applied aesthetics; the application of this science to the art of the dance; the influence of Delsarte on American dance*. New York: Dance Horizons, 1963, Titelbild zu Système Delsarte.

hervorgeht und den philosophischen Knotenpunkt des Seins („Être") aus Leben („Vie)", Geist („Esprit") und Seele („Âme") bildet.

> „L'homme sent, pense et aime en vertu de trois principes ou entités qui sont […]
> La Vie est l'action des forces sensitive de l'Être
> L'Esprit est l'action des puissances réflectives de l'Être
> L'Ame est l'action des vertus affective de l'Être."[626]

Die Trinität ist in sich hierarchisch gegliedert. Das Fundament bildet das körperliche Prinzip, der Geist strebt nach oben und die Seele befindet sich im Zentrum: „1° La Vie à la base, 2° l'Esprit au sommet; 3° l'Ame au centre".[627] Dass Delsarte das seelische Prinzip favorisiert, entspricht dem Zeitgeist des 19. Jahrhunderts.

> „De même que, dans toutes choses, la partie ne peut se composer que des élémens du tout, si nous examinons en particulier chaque entité, nous retrouverons nécessairement dans chacune d'elles la vie, l'esprit et l'âme. Cette concentration de puissances constitutives de l'être les unes dans l'autre forme comme le nœud type de la philosophie du système."[628]

In einer epistemologischen Reorganisation der Bewegung werden von Delsarte die Grenzen zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit neu gezogen. Der Mensch als Objekt der Kunst ist in seinem Denken dadurch bestimmt, dass er weder etwas hervorbringt, noch ausführt oder handelt, sondern dass er etwas sichtbar macht, vermittelt und (über-)trägt. Der mediale Charakter der Körperbewegungen macht in der Kunst die „freie Richtung der Mittel" ohne Zweck möglich.[629] Das ganzheitliche ästhetische Lebensprinzip und seine dynamische Entfaltung gehen in dem delsarteschen System vom Ausführenden aus. Die Ästhetik, definiert als Dreierkonstellation von wahr, schön und gut, wird über den Menschen, das Objekt und Medium der Kunst, manifest: „C'est la manifestation éclatante de l'idée par la forme, de l'invisible par le visible. C'est l'échappement magnifique des immanences par l'organisme. Le corps est l'instrument, l'être, l'instrumentaliste."[630]

---

[626] Girardet, *Mimique, physionomie et gestes*, 12.

[627] Girardet, *Mimique, physionomie et gestes*, 12.

[628] Girardet, *Mimique, physionomie et gestes*, 14

[629] Vgl. Shawn, *Every little movement*, 23.

[630] Girardet, *Mimique, physionomie et gestes*, 11. Es handelt sich laut Giraudet um ein Zitat von François Delsarte.

Die in Dreiheiten visualisierten Einheiten („Genres“) des Seins sind hierarchisch organisiert[631] und existieren in einer inneren Organisation in Relation zueinander. Ihre Manifestationen werden mit den Attributen vital („vital“), ethisch-seelisch („moral ou animique“) und intellektuell-geistig („intellectif“) versehen. Die Lebens-, Seelen- und Denkzustände finden ihre Form oder organische Manifestationen in den Bewegungen, die über die Kategorien normal (in Verbindung mit Seele, moralisch), konzentrisch (in Verbindung mit Geist, intellektuell) und exzentrisch (in Verbindung mit Leben, vital) klassifiziert werden. Die konzentrische, verdichtete Bewegung korreliert mit den reflexiven Energien des geistigen Seins, die exzentrischen Bewegungen entsprechen den Aktionen des vitalen Seins. Einen Verlauf im Exzentrischen beschreibt Giraudet wie folgt:

> „Les sens cherchent à se mettre en contact avec le sujet vers lequel ils tendent en affectant une forme de dilatation, d’expansion, afin d’offrir une plus large surface à la sensation. Les organes semblent alors s’éloigner de leur centre; nous appellerons donc le genre vital, dans ses manifestations physiques.“[632]

In der physischen Manifestation des Exzentrischen dehnen sich der Körper und seine Organe aus. Das Konzentrische zeigt sich in einem Zusammenziehen, in der Kontraktion. Der Normalzustand, also das auf die Seele bezogene, zeichnet sich durch das Equilibrium aus.

Diese systematische, hierarchische und relationale Dreiteilung durchzieht die Bewegungstheorie von Delsarte und wird in sich wieder in drei Teile geteilt, sodass sich ein Zusammenklang der Neunheit ergibt. Mit dieser Methode wird es möglich, eine Vielzahl von Phänomenen zu untersuchen.[633] In Delsartes Denken ist diese Vielzahl der Unendlichkeit näher als einer bestimmten Zahl. Giraudet wird in seiner Rezeption eine elementare Serie von 729 Phänomenen festschreiben.

---

[631] „[L]es forces représentées par la Vie sont inférieures aux puissances de l’Esprit, et celles-ci inférieures aux vertus de l’âme. Nous leur donc donnons l’ordre suivant: no 1 la Vie; no 2 l’Esprit; no 3 l’Ame.“ Girardet, *Mimique, physionomie et gestes*, 13.

[632] Girardet, *Mimique, physionomie et gestes*, 16.

[633] „Jusqu’ici nous avons parlé que d’accord de neuvième, mais nous pouvons dire que si cette division de l’unité par neuf suffit pour l’étude d’un grand nombre de phénomènes, elle ne constitue qu’une série élémentaire. Le système de division et de classification par neuf nous fournit le moyen de reconnaître et de classer aussi simplement de milliers de phénomènes.“ Giraudet, *Mimique, physionomie et gestes*, 18.

Die Trinität von Geist, Seele und Leben findet in dieser Theorie ihre direkte Manifestation im dreiteilig segmentierten Körper, dem in den jeweiligen Teilen unterschiedliche Intensitäten, Funktionen und Energien zugeordnet werden. Es entspricht der Kopf und Hals dem intellektuell-geistigen Zustand, der sich durch die nach innen gerichtete, kondensierte Bewegung ausdrückt, Oberkörper und Arme sind moralisch-ethisch besetzt und stellen einen Zustand der Ruhe und Balance dar, während Unterkörper und Beine mit exzentrischer und nach außen gerichteter Bewegung den vitalen Zustand repräsentieren.[634] In der internen Hierarchie steht die Seele und die ihr zugeordnete Ruhe und Balance an oberster Stelle. Körperlich vermittelt sich das über Posen und Gesten, die sich vor allem im Oberkörper und in den Armen lokalisieren lassen.[635]

Die Geste bleibt ein Teil des ganzheitlichen Systems der Trinität und bekommt gleichzeitig einen privilegierten Status, da sie in engster, innerer Relation mit der Seele, der oberen Spitze des gedachten (Seins-) Dreieckes steht. Die menschliche Geste *per se* als energetische und kinetische Visualisierung des inneren Unsichtbaren und Weltprinzips taucht in dem Moment in der Kunst und vor allem im Tanz in extremis wieder auf, als sich die Katastrophe (im Wortsinn, Wendepunkt) ihrer soziokultureller Entmachtung ankündigt.[636] Angesichts des drohenden Verlusts ihres Symbol- und Repräsentationscharakters und ihrer Psychologisierung (Verinnerlichung) öffnet sich in der Philosophie und in der Kunst ein dynamischer Raum der Wiederaneignung.

---

[634] Vgl. auch Jeschke, Claudia: Neuerungen der performativen Technik um 1900. Eleonora Duse und Isadora Duncan. In: *Tanzdrama* 48, 4/1999, 4–10, hier 7.

[635] Die Intentionen der körperlichen Aktionen im Dreiermodell werden von Giraudet nach der Delsarte-Systematisierung wie folgt beschrieben: 1. s'étendre, se dilater pour recevoir les impressions extrinsèques 2. se contracter comme fuir la sensation et se condenser dans sa pensée 3. à se maintenir dans un état d'equilibre et calme. Vgl. Giraudet, *Mimique, physionomie et gestes*, 12.

[636] „Eine Epoche [19. Jahrhundert], die ihre Geste verloren hat, ist eben darum zwanghaft von ihnen besessen; Menschen, denen alle Natürlichkeit abgezogen worden ist, wird jede Geste zu einem Schicksal. Und je mehr die Gesten ihre Selbstverständlichkeit unter dem Wirken unsichtbarer Kräfte verloren, desto unentzifferbarer wurde das Leben. [...] Mit Nietzsche erreicht diese polare Spannung zwischen der Auslöschung und dem Verlust der Geste einerseits und deren Transfiguration in ein Schicksal andererseits in der europäischen Kultur ihren Höhepunkt." Agamben, Giorgio: Noten zur Geste. In: Agamben, Giorgio: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*. Zürich: Diaphanes, 2001, 53–63, hier 56.

Die Gefühle, diese „inneren Motivationen“, zeigen sich im delsarteschen Denken nicht als kodifizierbare Gesten, sondern erscheinen in unendlichen Variationen, denen bestimmte Prinzipien unterliegen. „L’accord de neuvième, structuré selon des règles précises, est en même temps assez souples pour épouser les infinies variations des „motivations intérieures“, des émotions.“[637] Der Aspekt der Internalisierung und schließlich auch Individualisierung von Emotionen bedeutet auch, dass in dieser Perspektivierung keine Vorstellung des Pathos als Widerfahrnis existiert.

„Le geste ne peut-il s’apprende?“ – das Verstehen der Geste ist bei Giraudet ein Akt, der ihre Komplexität anerkennt. Sie ist gleichzeitig als physiologische Bewegung, als Rhythmus, als Form wie als natürliches Phänomen gedacht.[638] (Seelischer) Eindruck und Geste zeichnen sich durch ihre (beinahe) Gleichzeitigkeit aus: „Le geste est PARALLÈLE À L’IMPRESSION reçue; […].“[639]

Giraudet schlägt in seiner Delsarte-Rezeption drei wissenschaftliche Annäherungen an die Geste vor und bestimmt zugleich drei ihrer Qualitäten: „La Statique, la Séméiotique et la Dynamique.“[640] Statisch bedeutet nicht unbeweglich, sondern die Beibehaltung des Equilibriums, das ein Schlüsselwort in Delsartes (bewegungs- und körperorientierter) Philosophie und Ästhetik ist.

> „La loi principale de la Statique, relativement au geste, est basée sur l’opposition des masses mues. C’est-à-dire que les membres, la tête et le torse doivent, lorsqu’ils agissent ensemble, opérer leurs mouvements dans une direction différente.“[641]

Das Oppositionsprinzip in Verbindung mit der Beibehaltung des Gleichgewichts, das man im 18. Jahrhundert zur Pathosdarstellung einsetzte, wird bei Delsarte spezifischer in Hinblick auf statische wie dynamische Qualitäten der Geste diskursiviert. Das Gesetz des Statischen besagt, dass die Gliedmaßen, der Kopf und der Torso, wenn sie zusammen agieren, ihre Bewegungen in verschiedene Richtungen ausführen. Franck Waille bestimmt das Oppositionsprinzip – neben der Wichtigkeit des Oberkörpers und dem Einsatz von Schwerkraft (Körpergewicht) – als

---

637 Waille, Synthèse de la Thèse, 135.

638 Vgl. Girardet, *Mimique, physionomie et gestes*, 9.

639 Girardet, *Mimique, physionomie et gestes*, 32.

640 Girardet, *Mimique, physionomie et gestes*, 32.

641 Girardet, *Mimique, physionomie et gestes*, 101.

einen der drei Schlüsselfaktoren der Bewegungsanalyse im delsarteschen System.

> „L'analyse du mouvement faite par Delsarte, est bâtie autour de trois éléments centraux: la notion d'opposition, l'importance du haut du buste (le région du thorax) et le rôle du poids. Ces trois éléments renvoient aux différentes sources du système expressif delsartien."[642]

Die Phänomenologie des Ausdrucks basiert im delsarteschen System wesentlich auf dem Prinzip der Opposition und dem Gesetz des Gleichgewichts. Das alte Modell, das Delsarte in jahrelangen Studien der antiken Statuen im Louvre als Grunderscheinungsform des Ausdruckskörpers entdeckt haben soll,[643] wird adaptiert. Man erkennt es nicht nur als Bewegungs- und Posenprinzip, in dem sich gegensätzliche Kräfte, „Antinomien", in einer lebendigen Spannung befinden, sondern überhaupt als Weltformel im Sinne des Spiritualismus und der Esoterik des 19. Jahrhunderts. Der Ausdruckskörper ist ein Körper, in dem sich Bewegung und Stillstand, Gleichgewicht und Asymmetrie gegenseitig in Balance halten. Dies könnte man nach Eugenio Barba einen „Tanz der Oppositionen" nennen.[644]

Das Gesetz des durch Oppositionen im Körper hergestellten Gleichgewichts birgt eine Ästhetik des Schönen, des Wahrscheinlichen und der Kraft in sich. Der Ausdruck von einigen Gefühlen – Giraudet spricht hier von Schwäche, Erschöpfung und Rausch – bedingt genau das Gegenteil, nämlich eine Aufgabe von Gleichgewicht:

> „Il y a pour cela plusieurs raisons dont la principale est que, pour réaliser l'expression de certains sentiments, il faut précisément une sorte de rupture d'équilibre. Tel est le cas dans l'abattement, l'ivresse, l'attitude révérencieuse à l'excès, etc. la tête et les bras, les bras et le torse suivent une direction semblable."[645]

In den Bildtafeln XXIX und XXX „Exercices pour les Principaux Types D'Opposition" sind in den Figuren 211–231 eine Reihe von charakteristischen Oppositionen dargestellt. [Abb. 35 und Abb. 36] Die Figur 231 ist ein Beispiel für das komplexe Zusammenspiel von sechs Opposi-

---

642 Waille, Synthèse de la thèse, 138.

643 Vgl. Waille, Synthèse de la thèse, 139.

644 Barba, Eugenio: *L'Énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Montpellier, L'Entretemps, 2008, 7.

645 Girardet, *Mimique, physionomie et gestes*, 101.

tionen, nämlich in den Zonen Kopf-Arm (2), Kopf-Schulter (1), Torso-Arm (1), Torso-Beine (2):

> „La Figure 231 résume à elle seule six oppositions très caractéristique:
> 1° La tête tournée vers la gauche, les bras à droite;
> 2 La tête baissée, les bras levés;
> 3° La tête penchée à droite, l'épaule soulevée à droite;
> 4° Le torse penché à gauche, les bras à droite;
> 5° Le torse penché à gauche, la jambe libre allongée à droite;
> 6° Le torse penché un peu en avant, la jambe libre un peu en arrière."[646]

Diese Pose erscheint wegen der Körperspaltungen als besonders ausdrucksstark. Es zeigt sich eine unmittelbare Verbindung zum 18. Jahrhundert, in dem der Dreifachfokus und die Kontrastierung als wesentliche Aspekte in der Inszenierung von tragischen Figuren galten. Neuerungen scheinen die Intensivierung der Körperspannung und die gezielte Regulierung von muskulärer Energie zu sein, die die Funktion des Körpers als Agent des Ausdrucks betonen.

Die dynamische Opposition ist eine Erweiterung in Hinblick auf den Bewegungs- und Gestenverlauf und ihre Ästhetik: „*L'opposition dynamique*, d'où découlent la souplesse et la grâce".[647] Grazie und Leichtigkeit werden über das Vermögen der Balance in der gestischen Aktion hergestellt. Je weitläufiger und vielschichtiger die motorischen Aktionen sind, desto schwieriger wird es, ein harmonisches Gleichgewicht zu halten. Wieder gilt das Prinzip der Fragmentierung, um schließlich ein organisches Ganzes im körperlichen Erscheinungsbild entstehen zu lassen:

> „De ces oppositions, fondées sur la décomposition des mouvements, naissent la souplesse, la grâce et la richesse expressive, car chaque mouvement ayant une valeur mimique, plus il y aura de mouvements, plus la forme aura de vie, de chaleur et de signification."[648]

Das Oppositionsprinzip basiert auf der De-Komposition, dass heißt auf der Fragmentierung des Körpers und seiner Bewegungen. Durch dieses Verfahren wird Grazie und ein intensiver Ausdruck erzeugt. Giraudet behauptet, dass jede dieser Bewegungsfolgen eine mimische Qualität hat. In letzter Konsequenz kommt es in dieser Delsarte-Rezeption zu

---

[646] Girardet, *Mimique, physionomie et gestes*, 103.
[647] Girardet, *Mimique, physionomie et gestes*, 115.
[648] Girardet, *Mimique, physionomie et gestes*, 116.

ATTITUDES DU TORSE

Latin : Truncus. — Langage mimique : TR.

Fig. 91. ATT. EX. C. (Tros)	Fig. 92. ATT. N. C. (Tron)	Fig. 93. ATT. C. C. (Troc)
Torse de côté, inverse à la personne ou à l'objet, et penché en avant.	Torse en face de la personne ou de l'objet, et penché en avant.	Torse de côté vers la personne ou l'objet, et penché en avant.
CRAINTE.	**HUMILITÉ.**	**RECHERCHE.**
Fig. 94. ATT. EX. N. (Tras)	Fig. 95. ATT. N. N. (Tran)	Fig. 96. ATT. C. N. (Trac)
Torse porté du côté inverse à la personne ou à l'objet, et normal.	Torse en face de la personne ou de l'objet, et normal.	Torse porté de côté vers la personne ou l'objet, et normal.
EFFORT PHYSIQUE.	**ÉTAT NORMAL.**	**TENDRESSE.**
Fig. 97. ATT. EX. EX. (Tris)	Fig. 98. ATT. N. EX. (Trin)	Fig. 99. ATT. C. EX. (Tric)
Torse de côté, inverse à la personne ou à l'objet, et penché en arrière.	Torse en face de la personne ou de l'objet, et penché en arrière.	Torse de côté vers la personne ou l'objet, et penché en arrière.
EFFROI, REPOUSSEMENT.	**ORGUEIL.**	**MÉPRIS.**

Abb. 34: Giraudet, Alfred: *Mimique, physionomie et gestes. Méthode pratique d'après le système de F. del Sarte pour servir à l'expression des sentiments*. Paris: Quantin, 1895, nach 55.

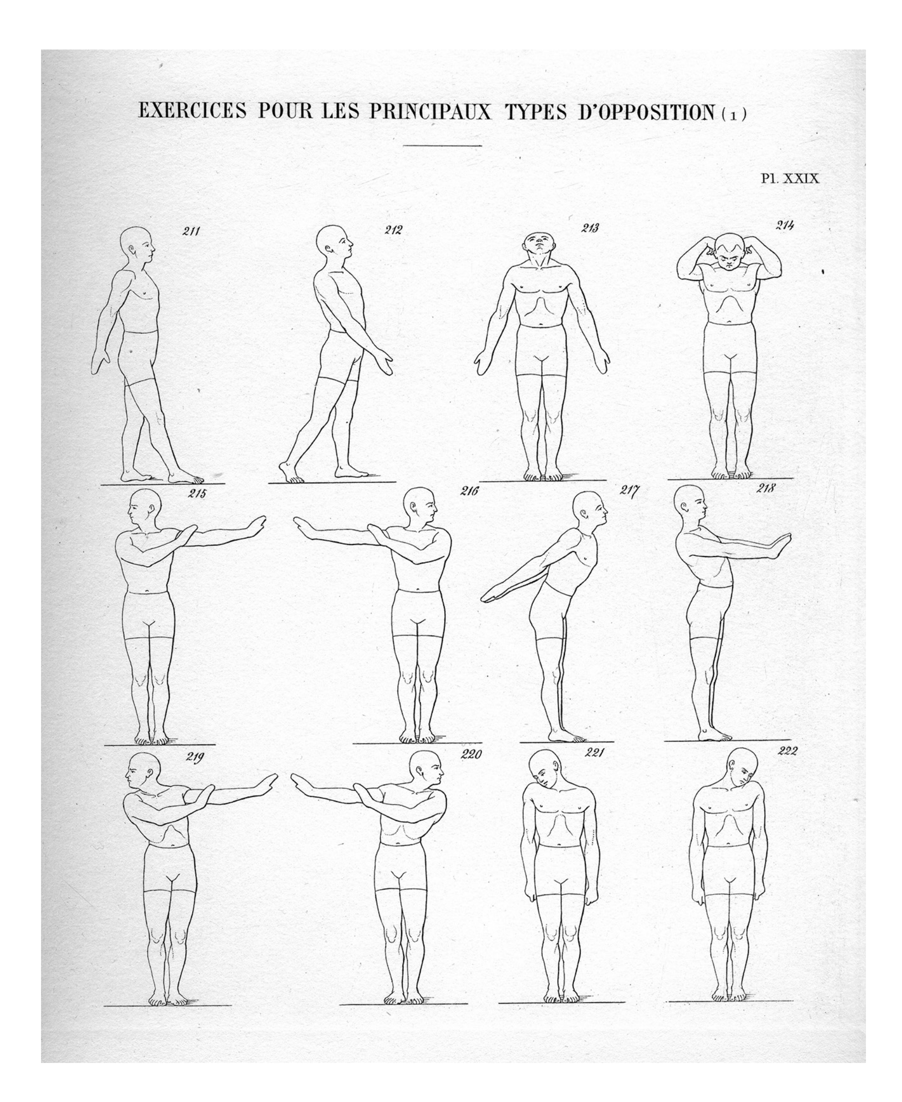


Abb. 35: Giraudet, Alfred: *Mimique, physionomie et gestes. Méthode pratique d'après le système de F. del Sarte pour servir à l'expression des sentiments*. Paris: Quantin, 1895, Planche XXIX.

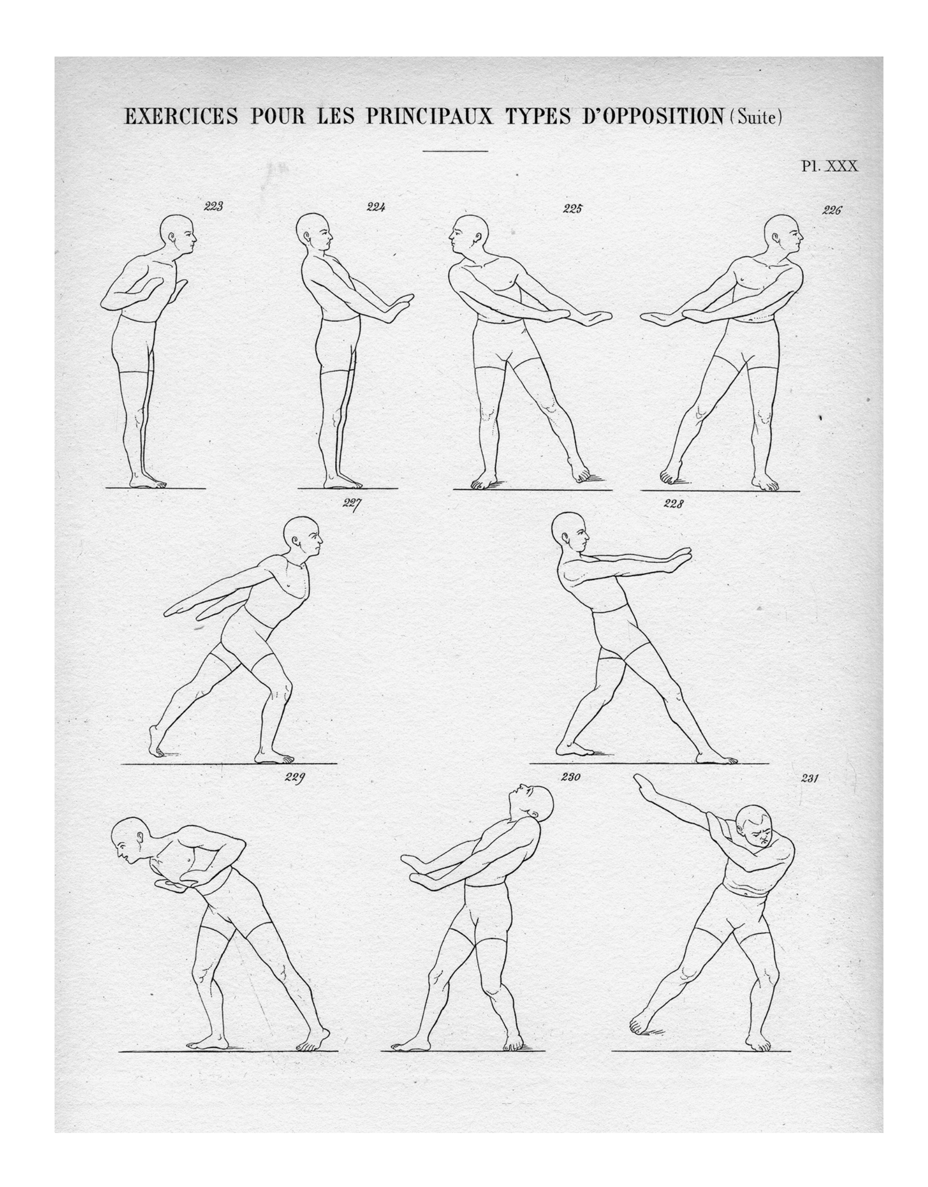


Abb. 36: Giraudet, Alfred: *Mimique, physionomie et gestes. Méthode pratique d'après le système de F. del Sarte pour servir à l'expression des sentiments*. Paris: Quantin, 1895, Planche XXX.

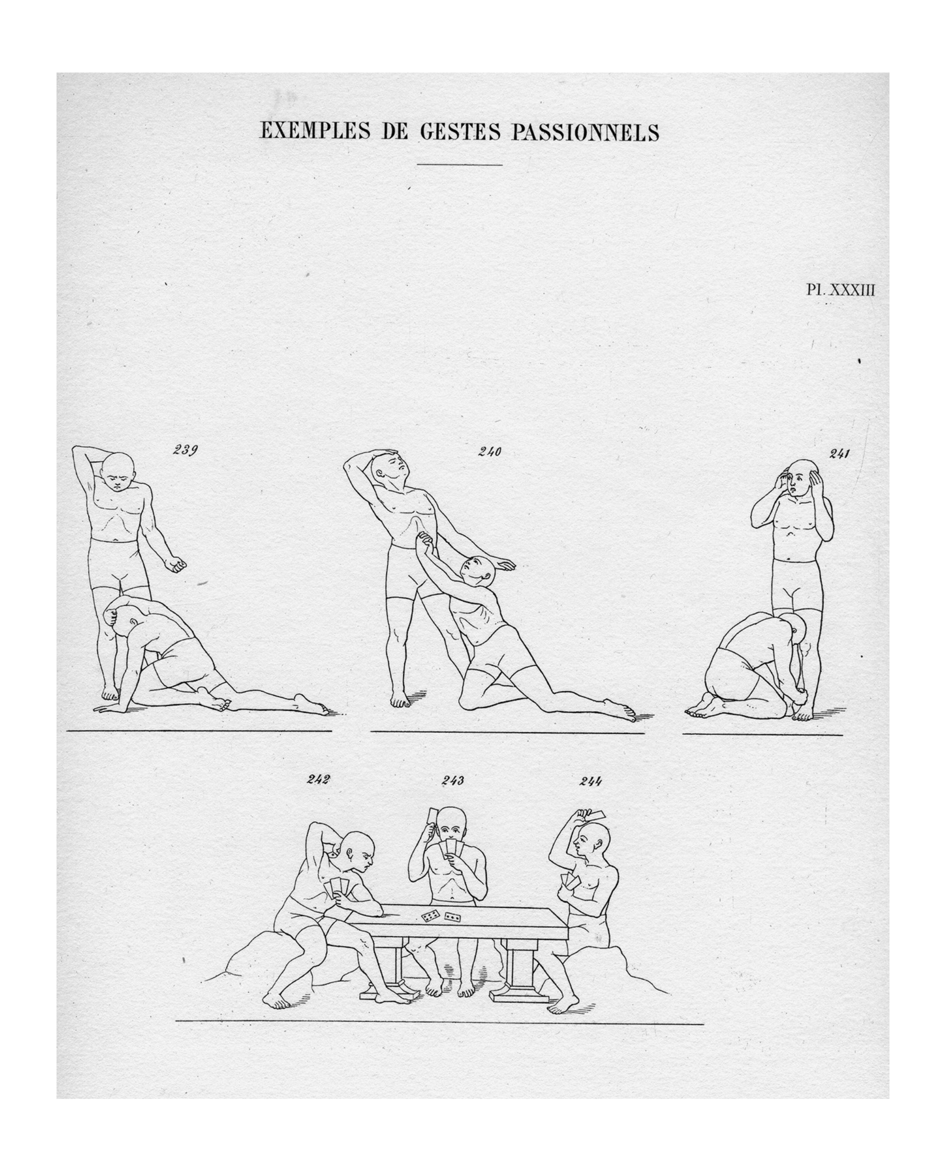


Abb. 37: Giraudet, Alfred: *Mimique, physionomie et gestes. Méthode pratique d'après le système de F. del Sarte pour servir à l'expression des sentiments*. Paris: Quantin, 1895, Planche XXXIII.

einer Ästhetisierung von Alltagsbewegungen (wie beispielsweise von Gehen), die bewegungsanalytisch perspektiviert und schließlich mit Attribuierungen wie Aura oder Grazie versehen werden. Deren Zerlegung, De-Konstruktion, Isolierung bringt Schönheit hervor. In der Umkehrung, also in der ganzheitlichen Ausführung der Bewegung in Kombination mit einem irregulären Rhythmus, kommt es zu einer Vulgarität, einer Trägheit und einer Schwülstigkeit:

> „Si la décomposition des mouvements donne la grâce, les mouvements totaux donnent de la vulgarité, de la lourdeur ou de l'emphase, et si l'on y ajoute d'un rythme anormal, on obtient une action vulgaire et grotesque à la fois."[649]

Eine Ausnahme des Prinzips der Zerlegung bilden heroische Bewegungen mit einer langsamen rhythmischen Ausführung, die getragen und nobel wirken können. Die Ausdifferenzierung von Gesten erfolgt bei Giraudet über die Bestimmung der motorischen Aktion von bestimmten Körperteilen in Verbindung mit Energieverteilung. Die erhabensten Bewegungen sind solche, die zerlegt und mit einem ihnen entsprechenden (proportionalen) Rhythmus ausgeführt werden. Dabei muss die Masse und Gewichtsverlagerung der Körperteile in der Aktion berücksichtigt werden.

Im delsarteschen System wird eine Leidenschaft nicht unmittelbar und direkt verkörpert, sondern man weist bestimmten gestischen Erscheinungsformen ein Gefühl oder einen Zustand zu. In den Bildtafeln von Giraudet zeigt sich, dass die Kategorie „excentrique-excentrique" im „Accord du Neuvième" zwar tendenziell mit stärkeren und negativ besetzten Gefühlen in Verbindung gebracht wird, doch es existiert keine nachvollziehbare und entschlüsselbare Zuordnung nach einem bestimmten Raster/Repertoire von Gefühlen.

Die semiotische Dimension der Geste umfasst habituelle und formale Aspekte, flüchtige oder zufällige Typisierungen.[650] Eine wichtige Erweiterung ist – historisch betrachtet – die Aufwertung des dynamischen Prinzips der Geste: „La dynamique présente l'action multiple des agents de l'expression, c'est-à-dire des forces constitutives de l'être, qui se traduisent par le rythme, l'inflexion et l'harmonie."[651] Mittels der

---

[649] Girardet, *Mimique, physionomie et gestes*, 117.

[650] Vgl. Girardet, *Mimique, physionomie et gestes*, 33.

[651] Girardet, *Mimique, physionomie et gestes*, 32.

Perspektivierung über die Dynamik werden Ausdrucksbewegungen und ihr Seinszustand bestimmbar.

> „Le Rythme dynamique est l'*expression des sensations*. Il est *animé*, *lent* ou *modéré*. Le rythme dynamique est fondé sur l'importante loi du pendule, c'est-à-dire qu'il est *proportionnel* à la *pesanteur* de la masse mue ou à la *longueur* de l'agent."[652]

Delsarte bezieht den dynamischen Rhythmus – lebhaft, langsam oder gemäßigt – auf die Proportionen des menschlichen Körpers. Das Gesetz des Pendels besagt, dass sich die Glieder proportional zur Schwerkraft ihrer Masse bewegen und dies in der Ausführung von mehreren gleichzeitigen Bewegungen von Körperteilen berücksichtigt werden muss. Bei Nichtbeachtung entsteht durch zu große Langsamkeit der Eindruck von Schwülstigkeit oder Überheblichkeit oder durch übertriebene Schnelligkeit tritt das Groteske oder das Vulgäre in Erscheinung. Auch das „enchâinement des attitudes", also eine Aneinanderreihung von Attitüden, basiert auf dem Oppositionsprinzip, Balance und dem Gesetz der proportionalen Bewegung der einzelnen Körperteile, die aufeinander abgestimmt werden müssen.

Der Bewegungsbeginn wird verschiedenen Typen zuordnet: Bei Aktionsmenschen beginnt sie in den Gliedern, bei Gedankenmenschen im Kopf und bei Herzensmenschen in den Schultern. Die motorische Aktivierung der Schulterpartie vermag einen besonders beseelten Ausdruck („expressions animiques") zu vermitteln. Eine dynamische Haltung („La Tenue dynamique") stellt sich über bewegte und gehaltene Körperteile ein. Beim Zusammenspiel von Mimik und Gestik beziehungsweise Bewegung muss beachtet werden, dass die Änderung des Gesichtsausdrucks nicht mit der Bewegung der Glieder und des Torso einhergeht und vice versa. Diese Verdoppelung würde „lächerlich" wirken. Bei Änderung eines emotionalen Zustandes (wie von Furcht zu Lachen) wird eine Attitüde fixiert, lediglich der Gesichtsausdruck ändert sich. Um die ausdrucksvolle Mimik nicht zu stören, darf kein anderer Körperteil in Bewegung versetzt werden.

Ein weiterer wesentlicher Aspekt, den Giraudet in der Delsarte-Rezeption einführt, ist die tiefe Atmung, die das Seelische in Erscheinung bringt: „Lorsque l'âme éprouve une impression, ils se produit toujours une aspiration profonde."[653] Die Atmung ist dreigeteilt in

---

[652] Girardet, *Mimique, physionomie et gestes*, 109.

[653] Girardet, *Mimique, physionomie et gestes*, 118.

Einatmung, Ausatmung und Atempause. Die Kürze oder Länge der Atemphase entspricht dem Grad des Gefühls, das vermittelt werden soll. Das betonte Heben der Schultern im lebhaften Rhythmus der Atmung verstärkt die emotionale Qualität. „Falsche“ oder „farblose“ Gesten zeugen von einem mangelnden Bewusstsein für Atmung und mimischen Ausdruck. Die Atempause, das Innehalten des Atmens vermittelt Zögern, Furcht und Überraschung, also auch alte tragische Gefühle, die nun im Seelischen lokalisierbar werden.

Der Weg der Geste, der mit „Inflexion“ (Biegung) bezeichnet und von Giraudet mittels seiner Nutographie notiert wird, ist ebenfalls der Dynamik zugeordnet. Direkte Bewegungen stehen für Entschlusskraft, vitale Energie und Exaltiertheit. Unterbrochene Linien verweisen auf Zögerlichkeit und Unschlüssigkeit. Runde Bewegungen vermitteln Geschmeidigkeit und Grazie. Eine Geste, die von unten nach oben ausgeführt wird, deutet das Ideale, das Unendliche an. In ihr manifestieren sich Noblesse und moralische Erhabenheit, während die Umkehrung (von oben nach unten) auf das Leibliche, das Materielle verweist. Eine Geste von links nach rechts ausgeführt wirkt negativ, abstoßend, hinweisend und drohend. In der Ausführung von rechts nach links offenbart sich Attraktivität und Prophetisches, doch ist sie zugleich auch restriktiv. Der Weg der Geste von hinten nach vorne ist zugleich attribuiert mit „appellativ“, „expansiv“ und „kontemplativ“, vice versa (von vorne nach hinten) handelt es sich um einen Ausdruck des Reflexiven, des Vereinigenden. Aus diesen Zuordnungen sprechen noch die Tradierungen und Kodierungen der theatralen Bühnengesten des 18. Jahrhunderts.

Die Delsarte-Rezeption von Giraudet unterscheidet drei der Ausführung der Geste unterliegende Prinzipien: körperlich („vital“), geistig („intellectif“) und leidenschaftlich („passionel“).

> „1° Le geste est déterminé par un but matériel, c’est-à-dire qu’il prend une forme adaptée à l’action que nous nous proposons d’effectuer, et c’est, ici, sa terminaison qui lui donne son expression spéciale.“[654]

Die erste Kategorie zeichnet sich durch Intentionalität aus. Der Ausführende hat ein bestimmtes Ziel, das sich im Erscheinungsbild der Geste zeigt. Ein Beispiel wäre das Ausstrecken des Armes, der einen bestimmten Gegenstand ergreifen möchte. Dieselbe Geste kann, je nach Modus der Aktion, als Signal der Verteidigung oder der Abneigung wirken.

---

[654] Girardet, *Mimique, physionomie et gestes*, 111.

„2° Le geste prend son point de départ d'un autre geste, d'une attitude précédente à laquelle il se rattache d'une manière quelconque, en vue d'une action descriptive et explicative."[655]

Die geistig-intellektuelle Geste ist eine Folgeerscheinung (einer anderen Geste, einer Attitüde) und durch ihre Funktion bestimmt.

„3° Le geste prend son point de départ ou se termine vers une partie spéciale du torse ou de la tête, en dehors d'un besoin, d'une nécessite d'action; il indique et trahit, par instinct, la partie intime de notre être qui se trouve affectée; aussi est-il le geste véritablement *passionnel* ou animique et le plus intéressant de tous."[656]

Die dritte Kategorie – die Geste der Leidenschaft – ist für die Frage der Affektdarstellung im 19. Jahrhundert von besonderer Relevanz. Giraudet bestimmt für sie, die interessanteste aller Gesten, einen spezifischen Teil des Torsos oder des Kopfes als Ausgangs- oder Endpunkt der Ausführung. Diese Geste zeichnet sich durch ihre Unbedingtheit aus, das heißt, sie muss ausgeführt werden. Das Innere/Intime unseres Seins ist affiziert und dies wird – Giraudet bringt es in Verbindung mit dem Instinkt – über die Geste sichtbar.

Er klassifiziert in seinem „Tableau Synoptique des Neuf Sources du Geste Passionnel" neun Körperregionen oder „Quellen", von denen Gesten ausgehen, die wiederum jeweils mit einem bestimmten Gefühl korrespondieren. Diese beziehen sich auf Torso (1–3), Kopf (4–6) und Gesicht (7–9). Die leidenschaftlichen Gefühle der Zuneigung oder der Ablehnung gehen im Torso vor allem vom mittleren Bereich aus: „Le foyer épigastrique, siège de l'estomac, est plus animique; c'est de là que partent les mouvements d'affections ou de répulsion animale et instinctive."[657] Der obere Bereich nahe dem Herzen ist der Ausgangspunkt für Gesten, die direkt aus der Seele kommen. Motorische Aktionen, die sich auf diesen Bereich beziehen, erscheinen als würdevoll und ehrenhaft. Im Gesicht sind es die Augen- und Nasenpartie, über die sich die reinsten und feinsten Gefühle vermitteln. Von besonderer Bedeutung sind die Zonen des Kopfes, wobei von der Hinterseite des Kopfes die gewalttätigsten Gefühle, von der seitlich-mittleren Region nicht eindeutige oder sogar „tückische" Intentionen ausstrahlen.

---

655 Girardet, *Mimique, physionomie et gestes*, 111.

656 Girardet, *Mimique, physionomie et gestes*, 111.

657 Girardet, *Mimique, physionomie et gestes*, 112.

> „*Le centre occipital*, siège de l'instinct et de la force animale, serra sollicité dans les passions violentes où, la raison aveuglée, l'homme s'abandonne sans retenue à ses instincts de brute. *Le centre temporal* offre ceci de particulier qu'étant double, le geste ne peut en prendre la complète direction ni la complète possession. […] Il est certain que la main dirigée vers ce centre indique une réflexion sans franchise, une intention malicieuse."[658]

Gesten mit Bezug auf den Scheitelpunkt hingegen korrespondieren mit dem höchst möglichen individuellen Zustand des Seins: „Le centre pariétal, en même temps qu'il est le point le plus élevé de notre individu, est la partie cérébrale la plus animique. Il est le siège de l'exaltation morale."[659]

In der Bildtafel XXXIII [Abb. 37] mit dem Titel „Exemples de Gestes Passionnels" sind Gesten, die sich auf den Kopf beziehen und jeweils spezifische leidenschaftliche Gefühle vermitteln, exemplarisch dargestellt. Figur 239 berührt mit der rechten Hand den hinteren Kopfbereich. Sie befindet sich im Reich des Zorns („un individu sous l'empire de la colère"). Die nächste Figur 240 greift sich mit der Hand auf den oberen Kopf; das ist das Reich des seelischen Schmerzes („sous empire de la douleur morale"). Figur 241 legt beide Hände auf die Kopfseiten. Sie vermittelt das Nachdenken einer Person, die einen Ausweg aus der unangenehmen Situation sucht.

Der Ausdruck und die Erscheinungsform dieser Gesten sind auf den „Ursprung", auf den Moment des Entstehens rückführbar. In ihr wirken schließlich alle drei wesentlichen Vermittler – die Glieder, der Kopf und der Torso – zusammen.[660] Das Körperkonzept von Delsarte basiert auf einer Trennung in diese drei Teile, die in der Ausführung einer singulären Geste so koordiniert werden müssen, dass sich eine dynamische Harmonie ergibt.

Ted Shawn konzentriert sich in Every little movement noch spezifischer auf die Adaptierung des delsarteschen System für die Kunst- und spezifischer für die Tanzpraxis seiner Zeit. In einem Kapitel führt er die Anwendung von Delsartes Ideen auf den Tanz genauer aus. Dem unterliegt die Vorstellung der Adaptierbarkeit als Techné: Aus der Phänomenologie des (körperlichen) Ausdrucks extrahiert Shawn strukturelle Bewegungs- und Gestenverläufe. Dieses Umkehrverfahren ist

---

[658] Girardet, *Mimique, physionomie et gestes*, 113.

[659] Girardet, *Mimique, physionomie et gestes*, 113.

[660] Vgl. Girardet, *Mimique, physionomie et gestes*, 115.

selektiv und vereinfacht die metaphysischen Dimensionen von Delsartes angewandter Ästhetik. Shawns Interesse liegt in einer praxisorientierten Rekontextualisierung im Bereich der tanztheatralen Künste.

> „It is in the conscious mastery and use of the three great orders of movement (Oppositions, Parallelisms, Successions); in knowing the zones of the body, and the Doctrine of the Special Organs, and the Realms of Space, plus the subdivisions of the parts of the body and the nine Laws of Motion that American dance art has reached its present stature.“ [661]

Seine Rezeption folgt dem Gesetz der Korrespondenz und dem Gesetz der Trinität, die er konkreter auf die künstlerische Modellierung von Körperlichkeit überträgt und zum Teil exemplifiziert. Auch richtet er seinen Fokus auf die Bewegungen des gesamten Körpers, das heißt, er beschäftigt sich weniger spezifisch als Delsarte mit der Geste per se. Der Titel Every little movement kann doppelt gelesen werden: Erstens betont es die Bedeutung jeder noch so kleinen Bewegung, die durch ihre Korrespondenzen höchst komplex ist und zweitens wird eine Techné der (tänzerischen) Bewegung auf Basis der delsarteschen Ideen konzipiert. Shawns Systematisierung ist intentional: Über das Wissen und die Anwendung von Delsarte soll der Ausdruck des neuen Tanzes dem nahe kommen, was unter anderem Aischylos in seinen Tragödien, Beethoven in seinen Symphonien und Michelangelo in seiner Malerei an Affizierung ermöglichten. Das eklektische 19. Jahrhundert rezipiert verschiedene Konzepte und Erscheinungsformen von Gefühlen, deren gemeinsamer Nenner letztlich nur ihre starke Wirkung auf den Betrachter ist. Es existiert in den Tanztheorien keine philosophische Vorstellung von Pathos oder dem Tragischen im engeren Sinne mehr. Vielmehr unterliegt der Theoretisierung von Ted Shaw ein einfaches Ursache-Wirkungsprinzip.

> „As the pioneers of American modern dance […] demanded that the dance be allowed to express what Beethoven had expressed in his symphonies, Aeschylus in his tragedies, Michelangelo in painting and sculpture – so they found again the technique and vocabulary of 19th Century ballet was totally inadequate as a vehicle to express such a range of ideas, themes, emotions. Only the knowledge and application of these Delsarte laws could enable them to create a new technique and vocabulary of human bodily movement which would express profundity, majesty, spiritual

---

[661] Shawn, *Every little movement*, 62.

ecstasy, religious fervor, devastating grief, surrealistic nightmares, shattering terror."[662]

Die Emotionen – wie erschütternde Angst – entsprechen zum Teil dem alten Modell der Leidenschaften, zum Teil formuliert sich mit spiritueller Ekstase, religiösem Eifer oder surrealistischen Alpträumen eine andere Vision. Shawns vorgeschlagene Systematisierung von Bewegungsführungen – Opposition, Parallelität und Sukzession[663] – ist als dynamische Manifestationen einer spirituellen und göttlichen (Welt-) Ordnung von besonderer Relevanz: „Die oppositionelle Führung, in der sich zwei Körperpartien in unterschiedliche Richtungen bewegen, ist dynamischer Ausdruck des Physischen; die parallele, korrespondierende Führung ist Ausdruck des Mentalen; und die sukzessive Bewegungsführung ist Ausdruck des Emotionalen."[664]

Bei Ted Shawn zeigt sich eine Präferenz für die sukzessive Bewegungsführung, die das in Delsartes Notizen und in der Giraudet-Rezeption vorherrschende Oppositionsprinzip in Wesentlichkeit verdrängt. Shawn ordnet der Opposition den Ausdruck von Kraft und Stärke zu. Er benennt es als vital-physische und exzentrische Qualität, die auf einer Ökonomisierung von Energie basiert, um das Gleichgewicht zu halten. Der Parallelismus, in dem sich zwei Körperteile in eine Richtung bewegen, zeichnet sich durch einen geistig-konzentrischen Ausdruck aus und geht einher mit dekorativen, geometrischen und strukturierten Bewegungen. Die Sukzession entspricht dem Gesetz der Evolution, einem fortschreitenden Verlauf, in dem die Dinge entstehen. Ihr Sein ist durch einen Prozess der Entfaltung bis zum Verfall und Tod bestimmt. Dieses Prinzip wird auf die Gestenführung übertragen, in der die Bewegung fluide und gleich einer Welle sukzessiv durch den Körper geht. Die freie und ausdrucksstarke Armbewegung ist beispielsweise eine, die vom mittleren Torso über die Schulter, den Oberarm, den Ellbogen, den Unterarm, das Handgelenk, die Hand und die Finger sukzessiv „fließt".[665]

> „Successions are defined as any movements passing through the entire body, or any part of the body, which moves each muscle, bone, and joint as it comes to it – that is the fluid, wavelike movement. This is the greatest order of movement for the expression of emotion – and the introduc-

---

[662] Shawn, *Every little movement*, 64.

[663] Vgl. Shawn, *Every little movement*, 27.

[664] Jeschke, Neuerungen der performativen Technik, 7.

[665] Vgl. Shawn, *Every little movement*, 49.

> tion into dance of this discovery by Delsarte was one of the major forces towards forming the type of dance called American Modern (and German Modern). Successions are of two major kinds – true successions which begin at a center and work outward, and reverse successions which begin at an extremity and work toward the center. The Good, the True, the Beautiful, and all normal emotions are successions – evil, falsity, insincerity, etc. use reverse successions.“[666]

Ted Shawn gibt teilweise sehr konkrete Anweisung zur Ausführung von Bewegungen und Gesten. Gute, wahre und schöne Gefühle werden beispielsweise über eine sukzessive Folge hergestellt und wirken von innen nach außen. Die Umkehrung des Bewegungsimpulses von außen nach innen, die mehr eine Interpretation als eine genaue Rezeption Delsartes ist, lässt das Böse, das Falsche und das Unredliche erscheinen. Diese Polarisierung von Gefühlen ist für die (tanz-)theatralen Künste um 1900 wesentlich.

Den Schultern als „Thermometer der Gefühle“ wird eine besondere Bedeutung für den körperlichen Ausdruck zugesprochen. Liebe und Hass drückt sich durch die Kombination einer spezifischen Mimik mit der Hebung der Schultern aus. Die Kontraktion nach vorne bedeutet Furcht, nach hinten Aggression oder Verteidigung.[667] Affirmativen Armgesten wird nach ihrer graduell-räumlichen Ausrichtung ein bestimmter emotionaler Ausdruck zugewiesen: Eine Geste in der Zone zwischen 0–45 Grad wirkt neutral, kalt und ängstlich, die Zone zwischen 45–90 Grad expansiv und warm, die Zone zwischen 90–180 Grad enthusiastisch.[668]

Shawn schlüsselt weiters neun Gesetze der Bewegung auf, nämlich Höhe, Kraft, Bewegung (exzentrisch, normal, konzentrisch; Expansion, Kontraktion), Sequenz, Richtung, Form, Geschwindigkeit, Reaktion-Rückstoß (Spannung, Entspannung), Dehnung (Balance-Haltung-Equilibrium – statisch-dynamisch-kinetisch).[669] Seine Ausführungen lassen sich als praxisnaher Versuch der Systematisierung von Bewegungen nach gewissen Delsarte-Prinzipien lesen, die im Sinne einer Etablierung von Techné erweitert werden.[670] Seine Klassifikationen basieren auf Bühnenkonventionen ebenso wie auf performativen Neuerungen der

---

666 Shawn, *Every little movement*, 34–35.

667 Vgl. Shawn, *Every little movement*, 40.

668 Vgl. Shawn, *Every little movement*, 55.

669 Vgl. Shawn, *Every little movement*, 27.

670 Vgl. Shawn, *Every little movement*, 48–49.

Zeit. Viele der Gesetze beziehen sich auf die Erscheinung von emotionalen Zuständen, die eine ästhetische (Be-)Wertung erfahren. Die Modellierung von Körperlichkeit orientiert sich an der Verkörperung von Gegensätzlichkeiten/Dualitäten (gut-böse, stark-schwach). Das Gesetz der Höhe besagt beispielsweise, dass die Bewegungsrichtung für Gutes und Schönes aufwärts, Falsches und Destruktives nach unten, einwärts und rückwärts ist. Das Gesetz der Kraft bringt starke oder schwache, also mit mehr oder weniger Energie ausgeführte Posen hervor. Das Gesetz der Bewegung ist mit verschiedenen emotionalen Zuständen verbunden: Aufregung führt zur Expansion, Denken zu Kontraktion, Liebe und Zuneigung „mäßigt" die Attitüden. Im Gesetz der Richtung bestimmt Shawn die Diagonale als konfliktbeladen, da sie aus der Opposition von zwei Richtungen besteht. Das Gesetz der Geschwindigkeit verbindet die würdevolle Bewegung mit der Getragenheit ihrer Ausführung. Für die Darstellung von leidenschaftlichen Gefühlen sind das Gesetz der Ausdehnung und das Gesetz der Reaktion besonders bedeutend. Beim ersten steht die Expansion der Geste im Verhältnis zu Hingabe und Aufgabe des Willens im Moment der Ergriffenheit von Gefühlen. Je mehr das Denken der emotionalen Befindlichkeit untergeordnet wird, desto ausgedehnter, expansiver erscheint die Geste. Das Gesetz der Reaktion wiederum reguliert die Ausführung der Geste: „Every extreme of emotion tends to its opposite: Concentrated passion tends to explosion, explosion to prostration. Thus the only emotion which does not tend to its own destruction is that which is perfectly moderated, balanced and controlled."[671] Das 19. Jahrhundert sucht nach der „perfekten", nach der präzise kontrollierten und gemäßigten Bewegung und Geste, die nicht – wie das alte Pathos – Gefahr läuft, sich selbst oder anderes zu zerstören. Gleichzeitig destruieren die „modernen" Gefühle der Liebe und des Glücks die alten Leidenschaften und verdrängen sie aus dem Raum des Theaters ins Innere des Menschen.

Die „Doctrine of Special Organs" besagt, dass die Bedeutung einer Geste von dem Körperteil oder Organ stark beeinflusst ist, von dem diese ausgeht:

> „For example, a movement originating in the upper torso would start with a strong influence of the emotional, affectionate, moral or spiritual – but if, proceeding through the arm, it finished lower than the hips, it would take on a more physical, sensuous character; if it ended within the realm of space opposite the upper torso, it would be pure and strong as to its mor-

[671] Shawn, *Every little movement*, 48.

al-emotional-spiritual quality (i.e. pure affection); if it ended in the strata of space surrounding the head, it would take on a mental, directive quality; and if it ended above the head, it would indicate a quality of ecstasy, a degree of emotion more than normal or natural; if directed front, a vital and mental quality, if sideways (outward) a stronger emotional indication, and if behind the body, out of the line of sight, a negative indication of rejection, fear, (although under certain circumstances the gesture behind may be used only to indicate an actual object that is in that direction).“[672]

Eine vom oberen Torso ausgehende Geste zeugt beispielsweise von emotionaler Zuwendung. Je nach Bewegungsrichtung kann sie verschiedene Wirkungen haben, die mit der jeweiligen Körperregion oder dem Endpunkt im Körperumraum korrespondieren. In der Konzeption der Geste – und letztlich ist Ted Shawn in seiner Rezeption konzeptiver als Delsarte selbst – beginnt die Kinesphäre des Ausführenden ebenso eine Rolle zu spielen wie der direkte Bezug zum Körper. Das Gefühl der Angst wie der Zurückweisung wird mit Bewegungsrichtung nach hinten verbunden, während die spirituelle Ekstase, ein zeitgemäßes Gefühl des 19. Jahrhundert, mit einer Geste vom Torso über den Kopf visualisiert wird.

Ein weiterer wesentlicher Aspekt im Kontext der performativen Neuerungen ist die Atmung, die zwischen innen und außen vermittelt. Shawn unterscheidet zwischen einem gleichmäßigen rhythmischen Ein- und Ausatmen und der Atmung mit Atempause. Eine tiefe und konvulsive Atmung wird mit gewalttätigen Emotionen (Zorn, Hass) und großer Anstrengung in Verbindung gebracht. Unregelmäßigkeit verweist auf Furcht, flaches, schnelles Atmen auf Leiden oder Regeneration. In Korrespondenz mit einer raumgreifenden Geste wirkt vor allem die Anhaltung des Atems ausdrucksstark:

„The held breath is expressively important in many ways. It indicates suspense or emphasis – it is the eloquent moment of any gesture when at its culmination the attitude is sustained and the breath is held. Extension of gesture into space may be obtained by the gesture held at its culmination as long as the breath can easily be held; the relaxation of this tension and the intake of breath indicates the start of another idea, emotion, or progressive part next arrived at in the unfolding of an emotional expression.“[673]

---

672 Shawn, *Every little movement*, 33.

673 Shawn, *Every little movement*, 57.

Einatmung und Ausatmung werden bei Shawn mit bestimmten emotionalen Zuständen besetzt. Eine spezifische und auf diesen Prinzipien basierende Atemtechnik schließlich erzeugt intensive und spannungsreiche Momente.

In der Delsarte-Rezeption von Ted Shawn lassen sich folgende Aspekte zusammenfassen und als Grundbedingungen für den „neuen" Tanz bestimmen: Das Fallen, der ausdrucksstarke Einsatz des Rückens, die Positionierung des Körpers im Verhältnis zu einem Objekt, zu einer Person oder zum Publikum, die Formgebung, der Rhythmus und die affirmative Geste.[674] Bei diesen fünf Punkten wird deutlich, wie stark Shawn selektiert und interpretiert, um die Adaptierung von Delsartes philosophischen Ideen für die Kunst und den Tanz seiner Zeit zu ermöglichen. Die Integration des Fallens in die neuen Tanztechniken wird beispielsweise dahingehend argumentiert und legitimiert, dass bei Delsarte jede Bewegung und Geste eine Erscheinungsform der Natur ist. Als Umkehrung des Sukzessionsprinzips ist das Fallen ein „angstvoller" bis „dramatischer" Ausdruck des menschlichen Seins. Der neue Tanz vermochte gerade deshalb in ihm die Gesetze des Fallens von Blättern oder Wasser zu entdecken und ihm wegen der Überwindung von Furcht bei oftmaliger Wiederholung eine therapeutische Qualität zuzugestehen.[675] Der Rücken als Ausdrucksmittel von Emotionen bedient den Ausdruck von universellen Gefühlen mehr noch als das Gesicht – in ihm zeigt sich das Leiden oder die Freude der „gesamten Menschheit".[676] Für die Kunst des Tanzes ist die Überwindung des Individuellen zugunsten der Universalität des Ausdrucks ein wichtiges Thema, gerade weil die Impulse vom Inneren ausgehen und in ihrer äußeren Form als Bewegungen sichtbar werden.

In Shawns Bemerkungen zur Positionierung des Körpers in Beziehung zum Objekt, zur Person oder zum Publikum zeigt sich die choreographische Adaptierung der delsarteschen Idee.[677] Wenn ein Gespräch zwischen zwei Personen direkt und geradlinig verläuft, steht man sich parallel in derselben Linie gegenüber. Eine Abkehrung von der anderen Person vermittelt Unehrlichkeit, Betrug oder eine Emotion, die den Kommunikationsfluss unterbricht. Shawn differenziert dies noch aus, indem er die Drehbewegung der Schultern als emotionalen Aus-

---

[674] Vgl. Shawn, *Every little movement*, 53–55.
[675] Vgl. Shawn, *Every little movement*, 53.
[676] Shawn, *Every little movement*, 54.
[677] Vgl. Shawn, *Every little movement*, 54.

druck bewertet. In Hinblick auf das Publikum ist die direkte Frontale der unmittelbarste und am meisten affirmative Gestus („major-affirmative"). Das seitliche Profil, die „minor-negative" Position, zeigt und verbirgt zugleich, während die Rückenansicht eine Vielzahl von Gefühlen bedeuten kann.[678]

Die Verschiebung von der Phänomenologie zur Techné konkretisiert die Herstellung von Gefühlen mittels Bewegungen, Gesten und Haltungen. Letztlich bleibt es ein Balanceakt für den Ausführenden, seine individualisierten Seelenbewegungen in Erscheinung zu bringen und gleichzeitig die universelle Kodierung des Tragischen, die den Körper und die Welt durchdringt, zu respektieren. Die im 19. Jahrhundert generell zu attestierende „Kompatibilisierung der Tragik" hat weitreichende Konsequenzen für das Tanztheater.[679] Sie bringt das Tragische als großes theatrales Ereignis und als Figur der Ambivalenz zum Verschwinden und erfährt eine Substitution durch pathetische Affektdarstellungen und tänzerische Neuerungen (Arabeske, ornamentale und geometrische Tanzgruppen) mit ereignisgenerierender Qualität.

---

678 Vgl. Shawn, *Every little movement*, 54.

679 Vgl. dazu auch Galle, Tragisch/Tragik, 163. „Diese geschichtsphilosophisch ausgerichtete Kompatibilisierung von Tragik und perspektivischer Versöhnung ist äußerst folgenreich gewesen. Aus ihr leitet sich die Reservierung der Tragik für die Antike ebenso ab wie der Entwurf einer Moderne, welche Tragik in sich aufgenommen und also verabschiedet hat."

ZU FIGURATIONEN UND FORMATIONEN DES A-TRAGISCHEN

Die Resonanzen des Tragischen im Tanztheater des 19. Jahrhunderts sind durch eine Entkoppelung von Tragischem und Affekt bestimmbar. Dies wird besonders augenscheinlich in a-tragischen Figurationen und Formationen, in denen die alte ereignisgenerierende Qualität des Chores durch sinnentleerte ornamental angeordnete und rhythmisierte Tanzgruppen substituiert wird. Das A-Tragische ist als ein quasi Nicht-Mehr-Tragisches zu verstehen, das sich im Vergleich mit Konzepten des Anti-Tragischen nicht als intentionales Gegenmodell präsentiert; vielmehr basiert es auf einem weitreichenden Paradigmenwechsel in der Moderne.

I: ARABESKE

In einer späten und ergänzten Ausgabe von Noverres Briefen, den *Lettres sur la Danse, sur les Ballets et les Arts* (1803–1804), findet sich eine Anmerkung zur Arabeske, die als neues „Genre" bezeichnet wird. Der „konservative Revolutionär" Noverre (Sibylle Dahms) spricht sich nicht nur an der Jahrhundertwende, sondern an der Zeitenwende zur sogenannten Moderne, die mit einem Paradigmenwechsel in Theorie, Praxis und Ästhetik einhergeht, gegen die Arabeske als Modell für die Kunst aus: Zu „fantastisch", zu „bizarr" und zu nahe am „Delirium" sei sie:

> „Les *danseurs de corde*, les *tourneuses* et les *équilibristes* qui font les délices des Boulevards, ne pourroient-ils pas revendiquer les tours de forces, les gambades, les *passes-campagnes*, les *pirouettes* en tourbillons, et les attitudes indécemment outrées qu'on leur dérobées. On nome ce nouveau genre *Arabesque*. On voit bien que les danseurs ignorent que le genre Arabesque et trop fantastique et trop bizare pour servir de modèle à leur art. Les peintres prétendent que l'Arabesque doit sa naissance au dèlire; et ils le regardent comme un enfant-trouvé de l'art."[680]

[680] Noverre, Jean Georges: *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts*. Bd. 4. St. Petersburg: Schnorr, 1804, 49–50.

Noverre verortet die Arabeske im Tanz bei den Zirkuskünstlern und den Akrobaten, bei den „Lieblingen" des Boulevards, deren „tour de force", Sprünge, Pirouetten und exzessive Posen die hohe Kunst des Tanzes abstrahiert haben. Seine Versuche der Übertragung des Tragischen der griechischen Tragödie mittels der Inszenierung von tragischen Figuren, Erscheinungsauftritten und der Vergegenwärtigung des Chorischen scheinen so gar nicht mit der Idee der Arabeske zu korrespondieren, die durch ihre „vermeintliche Instabilität"[681] Zustände des phantastischen Deliriums zu erzeugen vermögen soll. Noverre erkennt das ästhetische Ideal ihrer zweckfreien Schönheit und sieht darin eine Gefahr: In der Arabeske verkörpert sich quasi das Nicht-Mehr-Tragische oder das A-Tragische. Gleichzeitig zeigen sich in ihr als prozessuales und dynamisches Bewegungsphänomen Resonanzen der alten Idee des antiken Rhythmós, und zwar im doppelten Sinn als Spur und als Spüren.

Die Arabeske bekommt im 19. Jahrhundert verschiedene Funktionszuschreibungen. In ihr tritt die „schwingende Linie" als Bewegung in Erscheinung, die unmittelbar mit der Denkfigur des Klassischen in Verbindung gebracht werden kann und die zugleich ein Signum der Moderne ist: „Die schwingende Linie aber verlangte nicht nur taugliche Requisiten, sondern auch eine Anpassung der Körperhaltungen und Bewegungsformen – eben die Arabeske als ästhetisches Konzept und tanztechnisches Prinzip."[682] Exemplarisch für ihre tanztheoretischen Perspektivierungen sind die Schriften von Carlo Blasis (vom *Traité élémentaire* bis zum *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*), wobei eine Definition dominiert:

> „It is thanks to the Italian dancing master Carlo Blasis that the term *arabesque*, which originally meant a group of dancers in harmonious and picturesque attitude on stage, acquired a new meaning: the position of the body based on equilibrium through equiponderance, or equal distribution of weight."[683]

---

681 Vgl. Jeschke, Claudia; Wortelkamp, Isa; Vettermann, Gabi: Arabesken. Modelle ‚fremder' Körperlichkeit in Tanztheorie und Inszenierung. In: Jeschke, Claudia; Zedelmaier, Helmut (Hg.): *Andere Körper – Fremde Bewegungen. Theatrale und öffentliche Inszenierungen im 19. Jahrhundert*. Münster: Lit, 2005, 169–210, hier 176.

682 Jeschke et al., Arabesken, 173–174.

683 Falcone, Francesca: The Evolution of the Arabesque. In: *Dance Chronicle*, 22/1, 1999, 71–113, hier 71.

Die neuere Tanzforschung greift den tanzhistoriographisch vernachlässigten Aspekt der Arabeske als Gruppenformation auf[684] und definiert diese als „Ornamentform", als Muster, „[...] das sich durch die Künste um 1800 zieht und an dessen Beispiel sich die Grundlegung der modernen Ästhetik als freies Spiel (selbstreflexiver) Formen artikuliert hat. In Bildender Kunst, Literatur, Tanz und Musik nahm die Ornamentform Arabeske jeweils eine zentrale Stellung ein."[685]

Die Arabeske als Ornamentform erlaubt eine Ausdifferenzierung der Funktion von Gruppen in der Tanzkunst. Je stärker der Tänzer individualisiert wird, umso mehr laufen die Gruppenformationen Gefahr, entweder als Paragon, als dekoratives Beiwerk verhandelt oder gar nicht diskursiviert zu werden, auch wenn sie in der inszenatorischen Praxis eine wichtige Funktion innehaben. Arabesken weisen über die Bestimmung der Tanzkunst als mimetische Repräsentation hinaus. Vergleichbar mit Ornamenten kommt ihnen ein besonderer Stellenwert zu: „Gerade weil sie [Ornamente] sich der mimetischen Repräsentation entziehen, können sie mustergültig als Strukturen der Darstellung in den Blick genommen werden."[686] Die Arabeske bewegt sich ebenfalls jenseits von mimetischer Repräsentation und hat ereignisgenerierende Qualität.

Die Wirkungsmacht der Arabeske um 1800 liegt zunächst in ihrer Funktion als formales Organisationsprinzip von mehreren tanzenden Körpern begründet. Über das Konzept der Arabeske lässt sich ein Modus der Darstellung im Ballett um 1800 freilegen, der das Präsentische stärker gewichtet und der neue (kin-)ästhetische Erfahrungen ermöglicht. Das Nahverhältnis von Ornament und Arabeske ist im 18. Jahrhundert zu verorten, in einer Zeit, in der der „Ursprung" und die Genese der Tanzes nicht mehr ausschließlich in den Texten, sondern in den Bildern und Skulpturen der Antike gesucht und gefunden wird.[687] Die Ästhetik der *danse proprement dite* in Frankreich um 1800

---

684 Vgl. Falcone, The Evolution of the Arabesque, 71.

685 Wittrock, Eike: Die Tänzerinnen von Herculaneum. Zur Archäologie der Arabeske des Romantischen Balletts. In: Hanstein, Ulrike (Hg.): *Re-Animationen. Szenen des Auf- und Ablebens in Kunst, Literatur und Geschichtsschreibung*. Wien: Böhlau, 2012, 345–360, hier 346.

686 Beyer, Vera; Spies, Christian: Einleitung. Ornamente und ornamentale Modi des Bildes. In: Beyer, Vera; Spies, Christian (Hg.): *Ornament. Motiv – Modus – Bild*. München: Fink, 2012, 13–26, hier 14.

687 Im späten 18. Jahrhundert ändert sich die Bewertung des Grotesken, das noch in der *Encyclopédie* als Synonym für die Arabeske gelten konnte: „Probably, in France,

basiert auf der Idee von Choros-Charites-Chara (Tanz-Grazien-Freude), die sich tanztechnisch über die neoklassische schwingende Linie und das Ideal des „aérien“ in Attitüden und Gruppierungen manifestiert.[688] Um 1800 ist der Begriff der Arabeske im Zwischen von hoher antiker und populärer Dekorationskunst angesiedelt und wird – je nach Sichtweise – dem einen oder dem anderen zugeordnet. In Ornamentkatalogen und Dekorbüchern aus dem frühen 19. Jahrhundert sind beispielsweise zahlreiche tanzende Mädchen, Nymphen, Grazien mit schwingenden Schals abgebildet, die große Ähnlichkeiten mit Wandmalereien aus Herculaneum und Fresken aus der Renaissance aufweisen.

Johann Wolfgang von Goethe differenziert die Funktion von Arabesken (in der Bildenden Kunst) aus und unterscheidet zwischen „Zierrat“ und hoher Kunst:

> „Fröhlichkeit, Leichtsinn und Lust zum Schmuck, scheinen die Arabesken erfunden und verbreitet zu haben, und in diesem Sinn mag man sie gerne zulassen; besonders wenn sie, wie hier, der bessern Kunst gleichsam zum Rahmen dienen, sie nicht ausschließen, sie nicht verdrängen, sondern sie nur noch allgemeiner, den Besitz guter Kunstwerke möglicher machen. […] Geschieht das, so tritt alle subordinierte Kunst, bis zum Handwerk herunter, an ihren Platz, und die Welt ist so groß und die Seele hat so nötig ihren Genuß zu vermannigfaltigen, daß uns das geringste Kunstwerk an seinem Platz immer schätzbar bleiben wird.“[689]

In Goethes Sicht vermochte der Renaissance-Künstler Raphael die Arabesken „im Sinne der Alten“ zur hohen Kunst aufzuwerten. Die Wirkung ist ähnlich: Arabesken vermitteln als Verzierungsart in erster Instanz „Fröhlichkeit, Leichtsinn und Lust zum Schmuck“ und selbst

---

‚arabesque‘ or ‚rabesque‘ (as it was often called) replaced the term grotesque in concomitance with the transalpine developments of the decorative genre of the same name, when furthermore the word grotesque, henceforth referring mainly to extravagant and fantastic figures immersed in greenery, became an adjective meaning something pejorative, deformed or ridiculous.“ Pappacena, Flavia: Dance Terminology and Iconography in Early Nineteenth Century. In: Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hg.): *Souvenirs de Taglioni. Bühnentanz in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Bd. 2. München: Kieser, 2007, 95–112, hier 101.

[688] Vgl. Pappacena, Dance Terminology, 100.

[689] Goethe, Johann Wolfgang von: Von Arabesken. In: Goethe, Johann Wolfgang von: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Bd. 3, Teil 2. München: Hanser, 1990, 191–195, hier 193–194.

in den Ausführungen von Raphael stehen sie nach Goethe für „Freude, Leben und Liebe“.[690]

Gleich ob die Arabesken/Ornamente im Verlauf des 19. Jahrhunderts im Kunst- und spezifischer im Tanzdiskurs auf- oder abgewertet werden, die Wirkungen sind einander ähnlich. Man schreibt ihnen von 1800 bis 1900 vor allem die Funktion des Divertissements zu. Arabesken befriedigen die Schaulust des Betrachters und versetzen ihn in eine fröhliche, leichte und glückliche Stimmung beziehungsweise erwecken diese Empfindungen in ihm.

In der Tanzkunst wird die Arabeske erstmals Ende des 18. Jahrhunderts beschrieben. Sie taucht im Libretto *Télémaque dans l'île de Calypso* (1787) und in Pierre Gardels *Dansomanie* (1800) als Bezeichnung für antikisierte und sinnliche Gruppenformationen auf.[691] Wie Flavia Pappacena nachweist, ist das eine unmittelbare Folge der Arabesken-Mode in der letzten Dekade des 18. Jahrhunderts:

> „During the last decade of the eighteenth century, the ‚*arabesque genre*‘ newly inspired by classical art, aroused as much interest as the white stucco bas-reliefs imitating the decorations of the ancient villas of Herculaneum and Pompeii. The ceiling of every French villa and palace were frescoed with grotesque-arabesque motifs and their walls were covered with white stucco bas-reliefs that extol the classical world with girls in floating veils bearing garlands and wreathes, and with Olympian deities immersed in idyllic scenes dotted with ancient pastoral instruments. Similarly, no piece of furniture or ornament was without its bronze bas-reliefs representing chimaeras, dancing maenads, the dance of the Hours and other like subjects.“[692]

Im frühen 19. Jahrhundert dienen die figuralen Anordnungen auf den Basreliefs als strukturell-kompositorische Vorlagen für Gruppenformationen, wie auch Girlanden, Instrumente, Schals nicht nur als dekorative Elemente in den Inszenierungen aufgegriffen, sondern tanztechnisch und choreographisch als Mittel zur Dynamisierung des Verhältnisses von

---

690 Vgl. Goethe, Von Arabesken, 194.

691 Vgl. Pappacena, *Carlo Blasis' treatise on dance*, 316. In Pierre Gardels *Dansomanie* (1800) wird die Arabeske als neue dynamische choreographische Erscheinungsform lesbar: „Alors, il lui fait les nouveaux tems de cuisse doublés, triplés, quadruplés; les pas où l'on jette ses jambes en avant l'une après l'autre: les pirouettes sur le coude-pied, les walses, les arabesques, et enfin tous ces pas qui ridiculisent nos danses de ville, et qui ne déparent que trop souvent celles de nos théâtres.“ Gardel, Pierre: *La Dansomanie. Folie-Pantomime en deux actes*. [Paris]: Ballard, 1801, 8.

692 Pappacena, Dance Terminology, 102.

Körper und Raum adaptiert werden. In der Tanztheorie findet sich eine erweiterte Definition von Arabeske in den frühen Schriften von Carlo Blasis:

> „Nos maîtres d'école de danse auront aussi introduit dans l'art cette expression, à raison des tableaux ressemblans aux arabesques de la peinture, par les groupes qu'ils ont formés de danseurs et de danseuses, s'entrelaçant de mille manières, avec des guirlandes, des couronnes, des cerceaux ornés de fleurs, et mélangés quelquefois d'instrumens antiques propres à la pastorale; [...].“[693]

Carlo Blasis legitimiert die tänzerischen Neuerungen seiner Zeit, zu der auch Reformen in der Gestaltung von Gruppen gehören, mit Verweisen auf das Bildrepertoire der Antike. Ein wichtiger Bezugspunkt sind die Tänzerinnen von Herculaneum, die als antike Wandgemälde bei den Ausgrabungen in Pompeji und Herculaneum in der Mitte des 18. Jahrhunderts wieder sichtbar gemacht wurden und zahlreiche „archäologisch inspirierte Wiederbelebungsfantasien“[694] bei den Zeitgenossen auslösten: „Vermittelt über die Tänzerinnen von Herculaneum entwirft sich nämlich auch das Romantische Ballett in seiner zentralen Figur der Arabeske nach einem Bild der Antike.“[695]

Die zweifache Perspektivierung der Arabeske als Gruppenformation und als Attitüde/Pose im 19. Jahrhundert ist nicht als Genese zu verstehen, sondern verweist auf die Übertragung der Idee von Arabeske erstens in die Modellierung von Körperlichkeit und zweitens in die Choreographie. Der erste Aspekt wird in der Tanzgeschichtsschreibung seit Beginn des 20. Jahrhunderts privilegiert, der zweite vernachlässigt. Die Arabeske als Ornament, als choreographisches Muster ist im Verlauf des 19. Jahrhundert in der Tanztheaterpraxis für die Gestaltung von Gruppen wesentlich, auch wenn dieser Aspekt kaum tanztheoretische Beachtung erfährt. Ein Grund dafür könnte der Fokus der Tanztheorie

---

[693] Blasis, Carlo: *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la Danse*. Mailand: Beati et Tenenti, 1820, 25.

[694] „Der Bezug auf die Archäologie ist ein doppelter. Einerseits handelt es sich um die konkrete historische Ausgrabungspraxis, die an der kunsthistorischen Wiederbelebung der Arabeske beteiligt war. Andererseits beschreibt Archäologie auch eine historiographische Praxis ‚nach Foucault‘, in der die mediale Verfasstheit der Überlieferung und Konstitution von Geschichte mitbedacht wird.“ Wittrock, Die Tänzerinnen von Herculaneum, 346.

[695] Wittrock, Die Tänzerinnen von Herculaneum, 346. Und weiter: „Im Motiv der Tänzerinnen fand die Antikenbegeisterung des 18. und 19. Jahrhunderts einen idealen Gegenstand, um ihre Wiederbelebungsfantasien zu artikulieren.“ (348)

auf den individualisierten und zugleich universalisierten Tänzer sein. In Carlo Blasis' Schriften finden sich dennoch wiederholt Hinweise auf die Arabeske in der choreographischen Praxis seiner Zeit, in denen er sich zunächst auf die „Arabica ornamenta" als Ornamente in der Malerei[696] und schließlich spezifischer auf den Bildfundus der Antike bezieht, der durch die archäologischen Ausgrabungen in Pompeji und Herculaneum und deren enthusiastische Rezeption in der Generation seiner Vorgänger eine beachtliche Erweiterung erfährt.

> „In the Bacchanalian group above mentioned, I introduced, with some success, various attitudes, arabesques, and groups, the ideas of which I had conceived on seeing paintings, bronzes and marbles excavated from the ruins of Herculaneum, and by these additional images, rendered its appearance more picturesque, characteristic, and animated."[697]

Blasis als Tanztheatermacher vergegenwärtigt und animiert die Tänzerinnen von Herculaneum, indem er verschiedene Attitüden, Arabesken und Formationen nach antikem Vor-Bild gestaltet. Wesentlicher als eine exakte Nachahmung ist ihm die Vergegenwärtigung ihrer luftigen Leichtigkeit, ihrer Mannigfaltigkeit und ihrer endlos scheinenden Kontrastierungen. Schließlich dient die Sichtbarmachung von Bewegungslinien im Umraum des Körpers (Arabeske als Tanztechnik) und zwischen den Körpern (Arabeske als Choreographie) der Erscheinung von Grazie und erfreut das Auge des Publikums.[698] In The Code of Terpsichore wechselt Carlo Blasis in seiner Ausführung „Of the Figure that moves against the wind" zwischen der Definition von Arabeske als tanztechnische Attitüde und als Gruppenformation:

> „A dancer that goes against the wind, in whatever direction it may be, cannot preserve with exactitude the centre of gravity on the line that supports him. (See fig. 2, 4, and 3, turned on opposite sides, plate XIII. See also fig. 1, 2, 3, plate XIV, and fig. 4, same plate, which represents a Bacchanalian

---

[696] „Arabica ornamenta, as a term in painting, mean those ornaments, composed of plants, shrubs, light branches, with which the artist adorns pictures, compartments, frises, panels, &c. […]. The taste for this sort of ornaments was brought to us by the Moors and Arabs, from whom they have taken their names." Blasis, *The Code of Terpsichore*, 74.

[697] Blasis, *The Code of Terpsichore*, 203.

[698] „Rien n'est plus gracieux que ces attitudes charmantes que nous nommons arabesques; les bas-reliefs antiques, quelques fragments de peintures grecques, ainsi que celles à fresque, des loges du Vatican, d'après les délicieux dessins de Raphaël, nous en ont fourni l'idée." Blasis, *Traité*, 47.

group, which I composed, during the first year that I was engaged at the Theatre of La Scala, at Milan;)"[699]

Beide Erscheinungformen sind durch die „vermeintliche Instabilität" (Claudia Jeschke) wie durch das Konzept des Ornamentalen als ereignishafte Modi der Darstellung bestimmbar. Das Ornamentale lässt sich als eine Struktur verstehen, „die zwischen der materiellen Ebene des Trägers und der sich davon lösenden Dimension der Darstellung, zwischen der Regelmäßigkeit eines Musters und der Unregelmäßigkeit der Figuration sowie zwischen ungegenständlichen und gegenständlichen Anordnungen vermittelt."[700] Carlo Blasis (und seine Zeitgenossen) revolutionieren die Tanztechnik in der Romantik, indem Idee und Prinzip der Arabeske in den Körper übertragen werden. Das hat auch Auswirkungen auf die Fiktionalisierung, denn es wird die Nähe zu den Träumen als unwahrscheinliche Assemblage betont. Tatsächlich unterliegen Arabesken einer klaren formalen Anordnung. Es handelt sich um rätselhafte Gebilde, die sinnentleert und zweckfrei eine Wirkung entfalten, die jenseits von logischer Bestimmbarkeit liegt.

In der Arabeske kündigen sich die moderne Vorstellung der Autonomie der Tanzkunst und ein neues ästhetisches Ideal an. Carlo Blasis spricht von einem „bello ideale", das eine Form von zweckfreier Schönheit privilegiert und die Schaulust bedient: „Nothing can be more agreeable to the eye than those charming positions which we call arabesques […]."[701] Die Gruppenformationen verweisen in erster Linie auf sich selbst, sie erzählen nur bedingt eine Geschichte und vermögen es, den Betrachter in eine glückliche, sinnliche und leichte Stimmung zu versetzen. Dasselbe gilt auch für die Arabeske als Attitüde. Die Nähe zur Diskursivierung von Ornamenten um 1800 ist offensichtlich. Die Schlüsselfragen des sogenannten „Ornamentstreits" werden von der aktuellen Forschung wie folgt zusammengefasst:

„Die Ornamente sind ja oft gerade jene nicht-mimetischen Figuren, die keine narrative Funktion haben und sich einer wie auch immer gearteten allegorischen Entzifferung entziehen. Oder ist es eher so, dass das ästhetische Vergnügen, das dank des Ornamentalen wieder empfunden wird, innerhalb dieser neuen Diskursformation die Dimension des Fabulierens oder Phantasierens der freien Einbildungskraft aufweist, die der Verstand

[699] Blasis, *The Code of Terpsichore*, 73.

[700] Beyer/Spies, Einleitung, 17.

[701] Blasis, *The Code of Terpsichore*, 74.

> dann nur schwerlich mit den Begriffen aus dem Raster des Kategoriensystems entschlüsseln kann.“[702]

Die Aufwertung der Ornamente im Kunstdiskurs um 1800 und die damit einhergehende Betonung des „ästhetischen Vergnügens“ oder der ästhetischen Erfahrung zeugen von der Präferenz des Phänomenalen. Die Kunst des Tanzes profitiert von diesem Modus und experimentiert mit Figurationen im Jenseits des Narrativen, die ein „Phantasieren der freien Einbildungskraft“ erlauben und dennoch dem Divertissement verpflichtet bleiben. Die Sinnentleerung und Zweckfreiheit des Ornamentalen macht es möglich, Arabesken (als Attitüden wie als Gruppenformationen) mit sanften Gefühlen in Verbindung zu bringen.

Das performative Konzept der Arabeske vermittelt zwischen Figur und Ornament. In den Bildtafeln von Blasis *The Code of Terpsichore* und Théleurs *Letters on Dancing*[703] spiegelt sich die Übertragung dieser Imagine in eine antikisierte Gegenwart wider.[704] Die Tafeln VIII–XIV in *The Code of Terpsichore* können als Serie zur Arabeske perspektiviert werden, in der sie zunächst als Attitüde bei einzelnen (männlichen und weiblichen) Figuren (VIII–XI) exemplarisch und zugleich endlos auf die Modellierung von Körperlichkeit erweiterbar ausdifferenziert wird. Das „ältere“ Modell von Arabeske als Ornamentmuster zeigt sich choreographisch in der Interaktion von Paaren (XII, XIII) und schließlich in der „bacchanalischen“ Gruppe (XIV).[705] [Abb. 38] Die Visualisie-

---

702 Cohn, Danièle: Der Gürtel der Aphrodite. Eine kurze Geschichte des Ornaments. In: Beyer/Spies, *Ornament*, 149–180, hier 160.

703 Théleur, E. A.: Letters on Dancing. Reducing this elegant and healthful exercise to easy scientific principles. London: Sherwood and Co., 1831, 48.

704 Die Skizzen in den tanztheoretischen Publikationen sind weder 1:1-Abbildung und Illustration eines zu einer bestimmten Zeit aufgeführten Tanzes noch unqualifizierbares Erscheinungsbild, sondern zugleich dokumentarisch-fiktiv. Sie versuchen tanztheatrale Vorstellungen (Konzepte und/oder Inszenierungen) in ein anderes Medium zu übertragen. Vgl. Haitzinger, Nicole: Von der Aufführung zur medialen Re-Konstruktion. Bild, Schrift und Körperlichkeit als Konstituenten des Tanz-Medien-Archivs am Beispiel des *Rosenfarbenen Pas de Deux* (1793). In: Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hg.): *Souvenirs de Taglioni. Taglioni-Materialien der Derra de Moroda Dance Archives*. Bd. 1. München: Kieser, 2007, 31–40, hier 36.

705 „Attitudes, poses, and arabesques, may be varied ad infinitum; for the slightest change in the situation of the body, in the oppositions of the arms, or the motions of the legs, when all is happily combined, must produce an immense diversity. […] These modified attitudes are much practised in the enchaînements of groups, similar to those presented in figures 1, 2, 3, and 4, of plate XIV.“ Blasis, *The Code of Terpsichore*, 76.

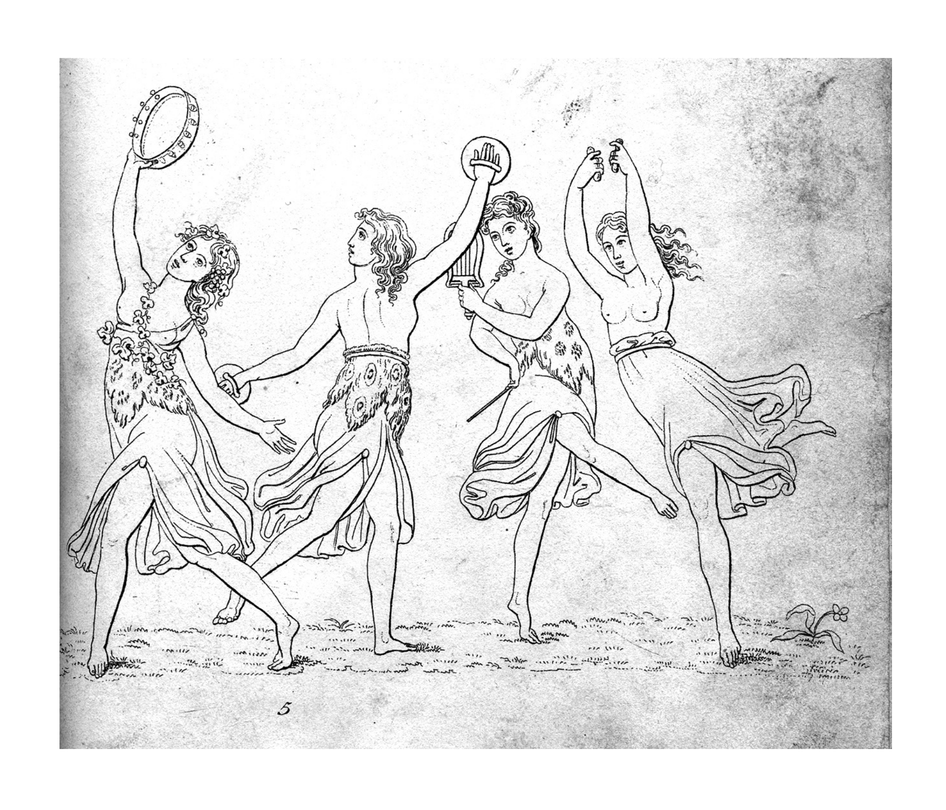


Abb. 38: Blasis, Carlo: *The Code of Terpsichore. The Art of Dancing*. London: Bull, 1830, Plate XIV.

rung dieser letzten kleinen Gruppe *à la grecque* verweist auf eine Zeit, in der die Arabeske weder als Attitüde noch als Formation kanonisiert war und endlose Variationen möglich waren.[706] In Théleurs *Letters on Dancing* (1831) wird über Arabesken (als Attitüden wie als Gruppenformation) das Oppositionsprinzip visualisiert (Bildtafel 23 und 24).[707] [Abb. 39 und Abb. 40] Die Arabeske als Attitüde tritt in den einzelnen Figuren für sich in Erscheinung. Die arabeske Gruppenformation basiert in ihrer ornamentalen Wirkung auf den Variationen der Attitüden in Kombination mit den räumlichen Anordnungen und den variierenden Blickrichtungen. Es sind zwei Blickkonzepte gleichzeitig präsent: Erstens die Regulierung des Blicks, die eine Identifikation mit dem Tanzenden ermöglicht, und zweitens die Variation von verschiedenen Blickrichtungen, die der Struktur des Ornamentalen entspricht.

Die Antikenrezeption bei Blasis und Théleur fungiert nicht ausschließlich als Impuls, sondern ist vor allem Legitimation und dient als Katalysator für tänzerische Neuerungen, in denen der tradierte Bezug auf die Lotlinie (Vertikale) wie das Oppositionsprinzip langsam aufgegeben und der Raum vom Körper/von den Körpern aus gestaltbar wird. Ihre Bildtafeln stellen eine im zweifachen Sinn romantisierte Antike, das heißt, mit gegenwärtigen tanztechnischen und inszenatorischen Neuerungen synthetisierte und hybridisierte Antike dar.[708] Die Arabeske verantwortet eine neue Sicht auf den Körper als Medium und eine von ihm losgelöste Form der Darstellung. Trotz der Betonung der alten und

---

[706] Vgl. beispielsweise Blasis' Fußnote: „N.B. It must be observed that in arabesques the position of the arms deviates from the general rule; it is, therefore, the good taste of the dancer that must arrange them as gracefully as possible.“ Blasis, *The Code of Terpsichore*, 71.

[707] Théleur unterscheidet zwischen nach vorne und nach hinten ausgerichteten Oppositionen, die ersten beschreibt er wie folgt „When the opposition before is attended, the body should be placed more or less in an oblique direction according to the judgment of the dancer, the side marking the opposition, in front, the whole of the opposition side from the hip upwards (if below the third position or half arm) should be lower than the other, and generally speaking the face turned round and looking over the opposition shoulder, but should it be above the third position, the face may be in a direct line over the hip, the body at the same time be upright.“ Théleur, E. A.: *Letters on Dancing. Reducing this elegant and healthful exercise to easy scientific principles*. London: Sherwood and Co., 1831, 48.

[708] Die Togen, der nicht leicht skizzierte Gott in der oberen Bildhälfte, ein Zepter, Helme etc. verweisen beispielsweise auf die Antike, gleichzeitig sind typische Versatzstücke aus dem Tanztheater der historischen Romantik erkennbar (Flügel, Blumenkränze, Wolken…).





Abb. 39: Théleur, E. A.: *Letters on Dancing. Reducing this elegant and healthful exercise to easy scientific principles.* London: Sherwood and Co., 1831, Plate 23.

Abb. 40: Théleur, E. A.: *Letters on Dancing. Reducing this elegant and healthful exercise to easy scientific principles.* London: Sherwood and Co., 1831, Plate 24.

aus der Antike entlehnten ästhetischen Kategorien von Schönheit und Grazie, die den Arabesken zugeschrieben werden, stellt Carlo Blasis schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen ersten Bezug zum Seelischen her, wenn er von zeitgenössischen Attitüden als animierten Erscheinungsformen („animated appearance“) spricht.[709] Man kann von der Arabeske als Modus operandi, als Struktur sprechen, die zwischen der Figur und der Gruppe vermittelt und die Tanztechnik der Zeit revolutioniert. Gleichzeitig wird mit ihr – wie zuvor beschrieben – eine phänomenologische Sicht auf die Kunst privilegiert.

Das Musterbuch *Tanz-Gruppen*[710] von Franz Opfermann, zu dessen Autorschaft (Vater oder Sohn) und Datierung keine genauen Angaben möglich sind,[711] bündelt auf 132 Seiten Illustrationen zu Gruppenformationen, in denen schon eine gewisse Kanonisierung der Bewegungs- und Raumfigur Arabeske sichtbar wird. Die Hauptfunktion des Musterbuchs, in dem sich weder konkrete Inszenierungsbezüge noch Hinweise auf Schrittmaterial oder musikalische Komposition finden lassen, ist die Erstellung einer „Art Inventar tanztheatraler Schaueffekte.“[712] In den Zeichnungen offenbart sich zugleich eine Ornamentalität und Skulpturalität, die in den einzelnen Abschnitten (kleinere Gruppenformationen von zwei bis acht Tänzerinnen und große symmetrisch angeordnete Gruppen) jeweils unterschiedlich gewichtet sind. In den Zweier-, Dreier- bis Neunerkonstellationen dominiert die Skulpturalität, in den großen Gruppen die Ornamentalität. Das erste Blatt des Musterbuchs verweist auf den prozessualen Charakter der Gestaltung von Gruppen in der Zwischenzone von Kunst und choreographischem Handwerk. [Abb. 41] Das Unfertige der Zeichnung – manche Figuren sind ausgemalt, manche nicht, manche wirken eher skizziert, manche haben klare Körperkonturen – scheint mit der Tanzpraxis in einer Zeit zu korrespondieren, in der die Gestaltung von Gruppen gemäß der neuen Ästhetik noch Spielraum zur Formfindung und Formwerdung ließ. Carlo Blasis' programmatisches Diktum der Variation von Atti-

---

[709] Vgl. Blasis, *The Code of Terpsichore*, 75.

[710] Manuskript, lavierte Bleistift- und Federzeichnungen. Universität Salzburg, Derra de Moroda Dance Archives, DdM 6925.

[711] Vgl. Jeschke, Claudia: Tanz-Gruppen – Das Musterbuch von Franz Opfermann. In: Oberzaucher-Schüller, *Souvenirs de Taglioni,* Bd. 1, 67–75 und Arend, Anja: *Die Münchner Zeit (1838–1854) des Tänzers und Choreographen Franz Opfermann sen. Eine Kontextualisierung seines Konvoluts Tanz-Gruppen*. Masterarbeit Universität Salzburg, 2012.

[712] Jeschke, Tanz-Gruppen, 75.

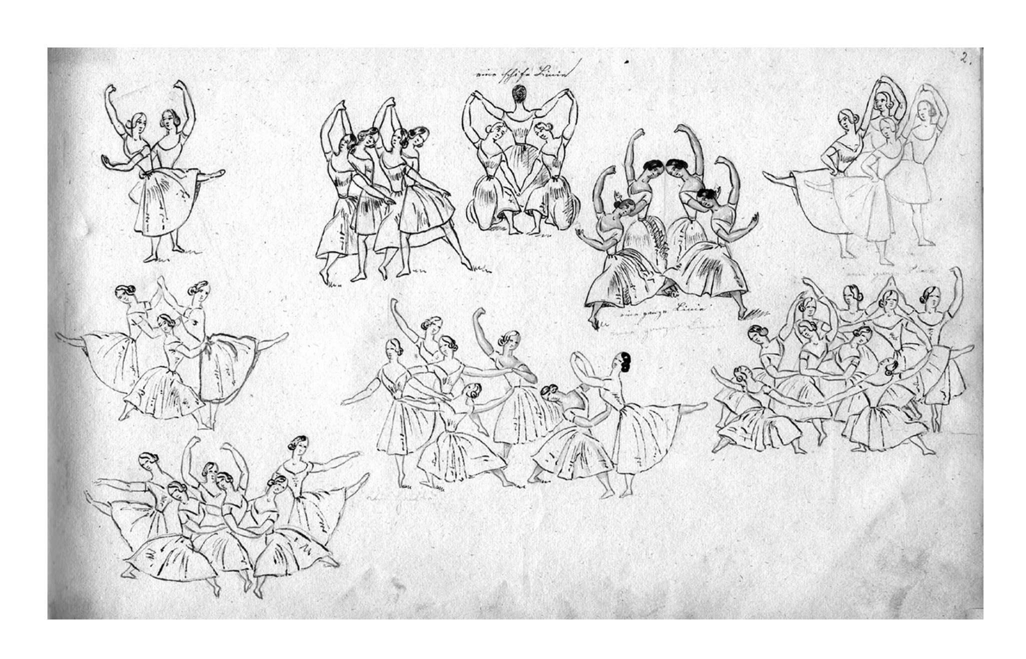


Abb. 41: Opfermann, Franz: *Tanz-Gruppen*. Manuskript. Salzburg, Derra de Moroda Dance Archives, DdM 6925, 2.

tüden, Posen und Arabesken ad infinitum lässt sich auch im opfermannschen Musterbuch zur Gestaltung von Tanzgruppen wiederentdecken. Neun Formationen (von zwei bis neun Tänzerinnen) sind leicht versetzt nebeneinander und untereinander positioniert. Auffällig ist die „schwingende Linie" (Blasis und seine Zeitgenossen sprechen von der „wellengleichen" Linie der Grazie[713]) in den Bewegungen und Attitüden der einzelnen Figuren, die in der Choreographie über den Einsatz von Requisiten (Girlanden, Blumengebinde, Tücher und Schals) eine räumliche Erweiterung erfahren. Das neoklassische Ideal von Schönheit und Grazie wird dabei unmittelbar in die Modellierung von Körperlichkeit übertragen.[714]

Die Oppositionen zur Ausbalancierung der Arabeske als Attitüde bleiben bei Blasis und bei Opfermann ein wesentliches Bewegungs- und Poseprinzip. In *The Code of Terpsichore* spricht Blasis explizit von der Ornamentierung der Arme („ornament of the arms").[715] Diese übernehmen dieselbe Funktion wie der Rahmen eines Bildes. Die virtuose Schritttechnik gleicht einem Bild, das erst durch eine passende Rahmung seine volle Wirkung entfalten kann. Die Modellierung der Arme ist durch die ästhetische Präferenz für runde, weiche, geschwungene und schwingende Linien bestimmt.

> „Take care to make your arms so encircling that the points of your elbows may be imperceptible. From a want of proper attention in this respect, they are deprived of all softness and elegance; and instead of presenting to the eye, fine oblique or circular lines […] they exhibit nothing but a series of angles, destitute of taste and gracefulness […], unpleasing to the spectator, and by imparting to all your attitudes a grotesque and caricature-like appearance, make you only an object of ridicule to the painter."[716]

In der Multiplikation und Variation der Arabesken durch mehrere Körper werden vielfältige Bewegungs- und Raumlinien erzeugt. Wie Leo Renneke in seiner Animation der Bilder aus dem Opfermann-Manu-

---

713 Blasis beispielsweise favorisiert „wellengleiche Linien der Grazie" und „Rundungen" statt „gebrochene Linien und Ecken". Vgl. Pappacena, The Evolution of Arabesque, 87. Sie bezieht sich dabei auf: Blasis, Carlo: *Delle composizioni coreografiche e delle opere letterarie di Carlo Blasis coll'aggiunta delle testimonianze di varii scrittori e di una dissertazione inedita sova le passioni ed il genio*. Mailand: Centenari, 1854, 59–60.

714 Vgl. Falcone, Francesca: Arabesque. A Compositional Design. In: *Dance Chronicle*, 19/3, 1996, 231–253.

715 Blasis, *The Code of Terpsichore*, 70.

716 Blasis, *The Code of Terpsichore*, 70–71.

skript mit der Software „Danceforms“ eindrucksvoll nachweisen kann, kommt es über die Doppelung von Arabesken als Attitüden und Arabesken als Gestaltungsprinzip von Gruppen zu einer „architektonischen Dynamisierung des Raumes“,[717] und spezifischer zu einer rhythmischen Pulsierung durch vertikale Kontrastierungen, die durch tiefe, mittlere und hohe Positionen der Körpers im Raum erzeugt wird: „Der Bühnenraum hat nun nicht mehr nur Tiefe, durch die Gegenüberstellung tiefer und hoher Positionen ‚atmet‘ er auch in der vertikalen Achse.“[718] Die Ornament-Werdung der Tänzer stellt sich durch die Wiederholung und Variation von Arabesken als Attitüden, als Raumfiguren wie als choreographische Bodenfiguren ein. Diese Erscheinungsform des Ornamentalen im Tanz erweckt den Eindruck des Floralen:

> „Paradoxerweise wird die Arabeske erst im Absehen vom natürlichen Vorbild zu einem Vorrat an frei kombinierbaren Elementen, dessen kombinatorische Freiheit aber mit organischen Bildungsgesetzen begründet wird. […] So ist zwar die Tanzfigur Arabeske krönender Abschlusspunkt von Schrittkombinationen und Drehungen, jedoch ermöglicht die in ihr angelegte Abstraktion der Gliedmaßen des Tänzerkörpers auch die Zusammenstellung dekorativer Gruppen und die ornamentale Verbindung und Reihung von Körpern als abstrakte, arabeske Gruppe, in der die Körperfigur in einer dekorativen Raumanordnung verschwindet.“[719]

Der arabeske Modus in der Tanztechnik wie in der Choreographie bringt Skulpturalität wie (florale) Ornamentalität in Erscheinung.[720] In kleineren Formationen (beispielsweise Dreier- oder Vierergruppen) mit dem stärker gewichteten skulpturalen Aspekt werden über die präzise Modellierung von Armgesten wie Körperachsen und über die

---

[717] Jeschke, Tanz-Gruppen, 75.

[718] Renneke, Leo: Eine vergleichende Betrachtung und digitale Visualisierung choreografischer Skizzen aus den Manuskripten von A. Freising und F. Opfermann. In: Brandenburg, Irene; Haitzinger, Nicole; Jeschke, Claudia (Hg.): *Tanz und Archiv: ForschungsReisen. Mobile Notate*. Heft 5. München: epodium, 2014, 72–93, hier 81.

[719] Wittrock, Eike: Choreographie als Florigraphie. Arabesken, Blumen und das Ornament im Romantischen Ballett. In: *Sprache und Literatur*, 107, 2011, 71–80, hier 77.

[720] Vgl. dazu auch Cohn, Der Gürtel der Aphrodite, 172. „Das Ornament demonstriert die Möglichkeit eines Feldes außerhalb der Natürlichkeit, indem es entschieden antinaturalistische Modelle schafft. Oft etabliert es, um dies zu erreichen, Regelmäßigkeiten – eine ‚Gesetzmäßigkeit‘ – die eine Art und Weise darstellen, diese Formen sichtbar zu machen. Alle diese Techniken der Stilisierung, der Geometrisierung sind keine Abstraktionen – sie sind keine Kopien eines konkreten Originals – welche der Künstler ausgehend von der Natur schafft.“

Funktionalisierung der Arabeske als Abschlusspose romantische Stimmungen (im historischen und im übertragenen Sinn) erzeugt. Die größeren Arabesken-Gruppen können als Exemplifikationen des Schönen im Kontext der L'art pour l'art-Idee perspektiviert werden und entfalten eine besondere aisthetische Präsenz. Diese Art der Ornament-Werdung bedingt eine Entindividualisierung der Tanzenden.

In den arabesken Gruppenformationen kündigt sich ein Paradigmenwechsel in der Tanzkunst an, der weitreichende Folgen für die Inszenierung des Tragischen im europäischen Tanztheater hat. Arabesken sind als Ornamentmusterformen „intransitiv": Sie gewinnen „an Authentizität und Autonomie in dem Sinn, daß Oberfläche als sie selbst thematisiert und in ihrer Eigenheit untersucht wird, und nicht mehr auf etwas anderes hin, auf Tiefe als das ‚eigentliche Bedeutsame' (Goethe). Diese Auffassung konterkariert das klassische Kunstverständnis, in dessen Horizont sie entsteht."[721] Als Oberflächenmotiv und -struktur zielt die Arabeske in erster Linie auf das Divertissement und spezifischer auf die Aufrufung von Glück beziehungsweise Imaginationen des Glücks in einer Zeit, die das visuelle Erlebnis zu privilegieren beginnt.

Es ist kein Zufall, dass die Wirkungszuschreibung von tanztheatraler Kunst am Ende des 19. Jahrhunderts mit dem Begriff des Glücks besetzt ist, das quer zum alten Pathos in seiner untertrennbaren Verbindung mit der Widerfahrnis von Leid steht.[722] Als Bewegungsphänomen entspricht die Ornamentmusterform nur mehr einer spezifischen Qualität des Pathos, nämlich dem Ereignishaften. Der Ausdruck wird in der choreographischen Struktur selbst verwurzelt.

Waren es im 18. Jahrhundert die großen Gefühle, die im Raum des Tanztheaters verkörpert und dargestellt werden sollten und eine gewisse Tiefe und innere Bedingtheit des menschlichen Seins implizierten, so sind es in der beginnenden Moderne vor allem bewegte und dynamisierte Attitüden und Ornamente, die als und an der Oberfläche ihre imaginative Wirkungsmacht entfalten. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts faszinieren die Choreographen wie auch das Publikum die performativen und tänzerischen Neuerungen, die auf Bewegungs-

---

721 Raulet, Gérard; Kroll, Frank-Lothar: Ornament. In: Barck et al., *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 4, 2002, 656–683, hier 671.

722 Vgl. Boehm, Gottfried: Ausdruck und Dekoration. Matisse auf dem Weg zu sich selbst. In: Müller-Tamm, Pia (Hg.): *Matisse. Figur. Farbe. Raum*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2005, 277–289, hier 278.

experimenten basieren, in denen das Verhältnis von Figur und Raum, Narration und Ornament dynamisiert wird.

II: ORNAMENTALE UND GEOMETRISCHE TANZGRUPPEN

In der Gestaltung von Tanzgruppen im 19. Jahrhundert erweist sich die räumliche und zeitliche Organisation der Wahrnehmung über die Modellierung von Bewegung und Körperlichkeit als wesentlicher Faktor. Dabei kommt es in der Tanzkunst zu einer unmittelbaren Verbindung von Ornament und Rhythmus. Es sind die sogenannten „Schwellenzustände“[723] und Intensivierungen der Wahrnehmung, die die Choreographie des 19. Jahrhunderts faszinieren. Die Folge ist der Versuch, die visuellen, akustischen und kinetischen Ordnungen über die Grenzen der Wahrnehmbarkeit auszudehnen. Rhythmus und Ornament in Bewegung sind in der Tanzkunst als heterogene Konstrukte zu verstehen, die quer zur dominanten Individuation stehen. In ihrer unmittelbaren Verbindung bringen sie ein spezifisches Wahrnehmen hervor, das nicht nur ein Miteinander von verschiedenen Sinnessphären bedeutet, sondern „ein heteromodales Wahrnehmen oder Empfinden, das darin besteht, daß wir Farben hören und umgekehrt Farben Klänge annehmen.“[724] Die diskursive Trennung in Ornament als visuelles und Rhythmus als akustisches Phänomen lässt sich als Erscheinung der choreographischen Formationen im 19. Jahrhundert nicht aufrechterhalten.

In den Musterbüchern wie beispielsweise von Franz Opfermann und Alphons Klaß zeigt sich, dass in der Gestaltung von (größeren) Tanzgruppen Ornamente als Motiv, als Konturen wie als rhythmisierende Struktur eingesetzt werden.[725] Dabei werden zwei Modi der Gruppengestaltung sichtbar, die zum Teil kombiniert werden: das ornamentale und das geometrische Prinzip. [Abb. 42, Abb. 43, Abb. 47] In der zweiten Art der Gruppenformationen operiert man hauptsächlich mit Reihungen und Blockformationen.[726] Beide Musterformen spiegeln sich in der Körperlichkeit (Diagonale versus Vertikale) und in der

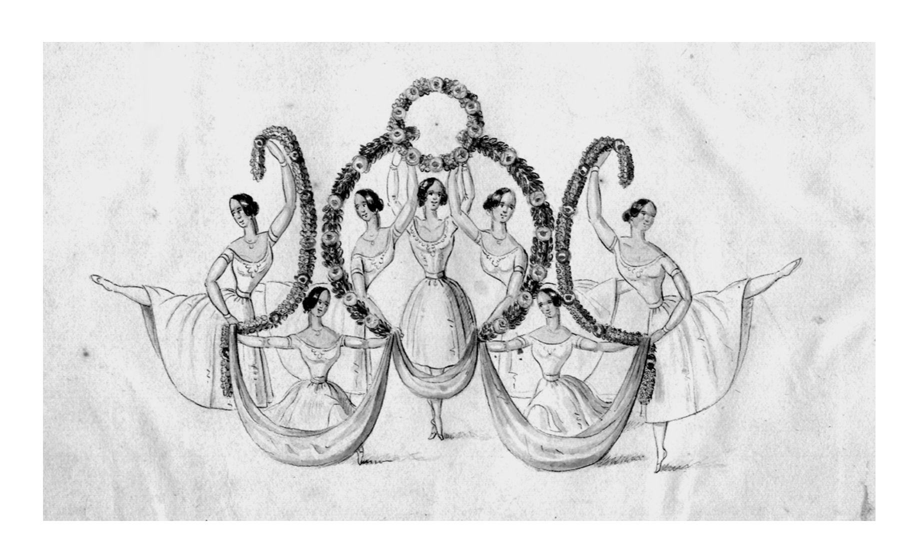
---

[723] Zum Begriff des Schwellenzustands im Theater vgl. auch Fischer-Lichte, Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff, 11–26.

[724] Waldenfels, Bernhard: *Sinnesschwellen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999, 58.

[725] Klaß, Alphons: *Gruppen zu XVI Personen* und *Album von großen Tanz Schaal und Ensemble Gruppen, Aufzügen und Ensemble Tänzen*. Zeichnungen. Wien, Österreichisches Theatermuseum, HZ_HG 56676 und HZ_HG 56677.

[726] Ich danke Gunhild Oberzaucher-Schüller für diesen Hinweis.



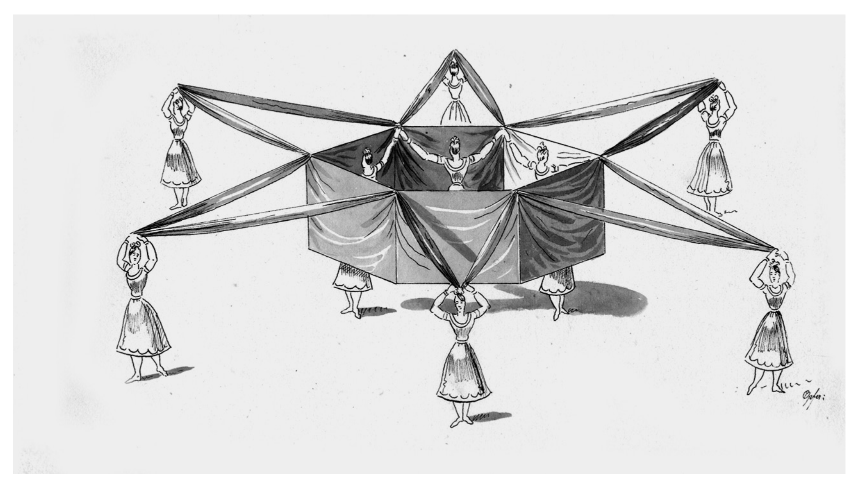
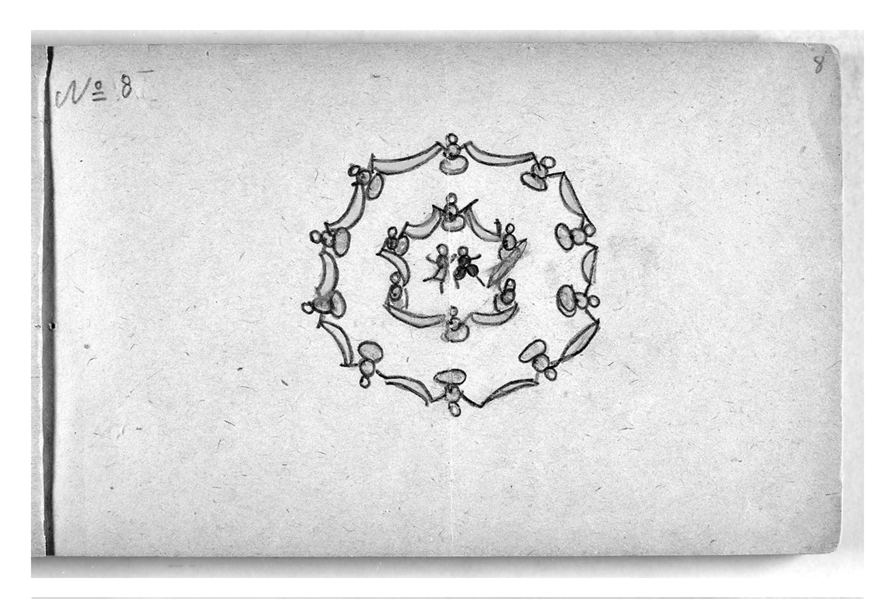


Abb. 42: Opfermann, Franz: *Tanz-Gruppen*. Manuskript. Salzburg, Derra de Moroda Dance Archives, DdM 6925, 117.

Abb. 43: Opfermann, Franz: *Tanz-Gruppen*. Manuskript. Salzburg, Derra de Moroda Dance Archives, DdM 6925, 75.



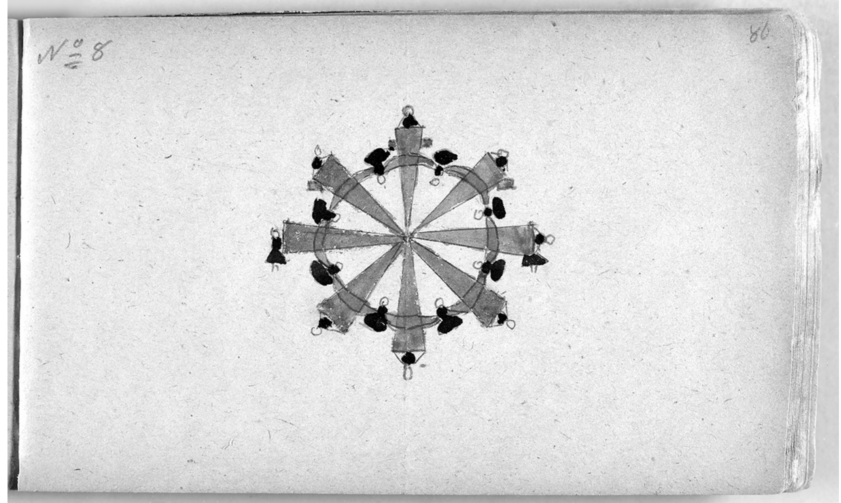


Abb. 44: Klaß, Alphons: *Gruppen zu XVI Personen*. Wien, Österreichisches Theatermuseum, HZ_HG 56676_8.

Abb. 45: Klaß, Alphons: *Gruppen zu XVI Personen*. Wien, Österreichisches Theatermuseum, HZ_HG 56676_80.

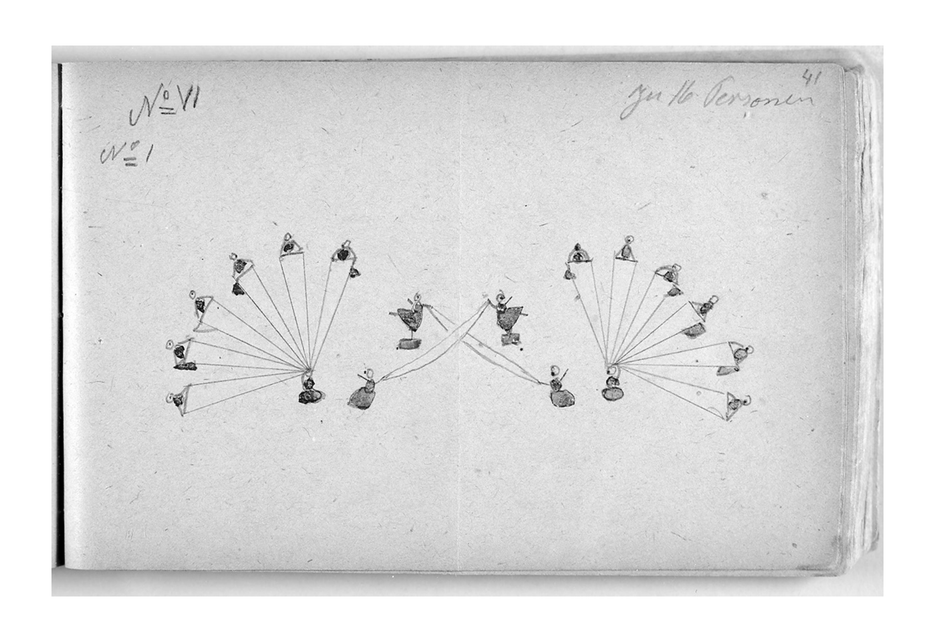
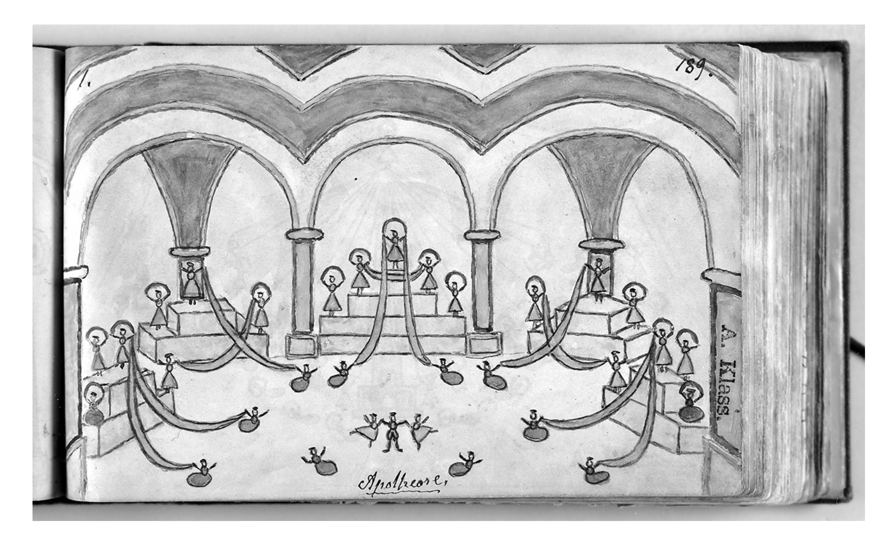


Abb. 46: Klaß, Alphons: *Gruppen zu XVI Personen*. Wien, Österreichisches Theatermuseum, HZ_HG 56676_41.



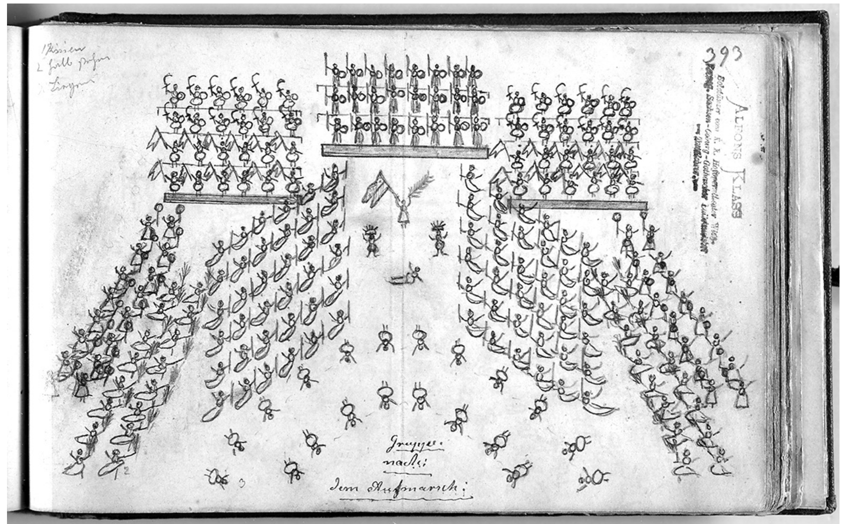


Abb. 47: Klaß, Alphons: *Album von großen Tanz Schaal und Ensemble Gruppen, Aufzügen und Ensemble Tänzen*. Wien, Österreichisches Theatermuseum, HZ_HG 56677_189.

Abb. 48: Klaß, Alphons: *Album von großen Tanz Schaal und Ensemble Gruppen, Aufzügen und Ensemble Tänzen*. Wien, Österreichisches Theatermuseum, HZ_HG 56677_393.

choreographischen Anordnung (Kontrastierung von hohen und tiefen Positionen versus Einheitlichkeit, runde Linien versus gerade Linien in den Formierungen). In vielschichtigen Variationen und Kombinationen operieren sie mit einer Sichtbarmachung des Körperumraums durch Requisiten wie Blumengirlanden, Schals, Fahnen. Dadurch entstehen „Rahmungen, Um- und Verhüllungen, diagonal oder diametral mobile Verbindungen zwischen den Tänzerinnen, die deren Physikalität ausweiten, überzeichnen und abstrahieren, indem sie den Raum um sie herum verdeutlichen."[727] Der ornamentale Modus operandi in der Tanzkunst privilegiert ein sinnliches Erleben und eine ästhetische Erfahrung, die dem Schönen verpflichtet ist. Um dieses spezifische Erleben zu gewährleisten, versucht man in der Tanzpraxis den Blick auf das Geschehen zu steuern. Es lassen sich zwei Sichtweisen auf die Tanzgruppen unterscheiden: Die geometrischen Formationen fordern einen eher gelenkten, zielgerichteten und geradlinigen Blick, während florale Arabesken einen umherschweifenden und bewegten Blick aufzurufen scheinen. Der erste Blick korrespondiert mit der Illusion der künstlichen Einheit, der zweite erzeugt mannigfaltige Phantasmen.

Die Arabeske als Attitüde wird in den Gruppengestaltungen zweifach eingesetzt: als Ausdrucksfigur wie zur Dynamisierung des Raumes. Ausdruck manifestiert sich in den Notaten im energetischen Spannungszustand zwischen der einzelnen Figur und der Totalität der Darstellung. Das Ausdruckshafte einer einzelnen Figur verlagert sich beispielsweise in Klaß' *Gruppen für XIV Personen* auf die Figurationen der Tanzenden. Ausdruck wird zur Frage des Verhältnisses, spezifischer zur Interaktion zwischen Figur und Gruppe, also zu etwas, das mehr mit der Materialität der Körper, der Energie, den Körper- und Bewegungslinien und den Arabesken zu tun hat als mit der Darstellung und Verkörperung von bestimmten Affekten. Ausdruck präsentiert sich als etwas Mediales,[728] das sich durch das Verhältnis von Figur und Gruppe wie durch die choreographische Struktur entfaltet. Die in den Arabesken implizite Abstraktion des Körpers erfährt eine Vervielfachung in den arabesken Gruppenfigurationen, in der die einzelne Figur schließlich zum Verschwinden gebracht wird. In manchen Formationen sind die Figuren dem Ornamenteffekt absolut untergeordnet. Die Abstraktion der Gruppe zum Ornament bewegt sich zum Teil jenseits der tat-

[727] Jeschke, Tanz-Gruppen, 74.

[728] Zur Theorie von Ausdruck „als etwas Mediales" vgl. auch Boehm, Ausdruck und Dekoration, 283.

sächlichen körperlichen Gestaltungsmöglichkeiten.[729] [Abb. 46] Geometrische Formationen werden zwar wiederholt aufgegriffen und mit organischen Mustern kombiniert, doch man favorisiert in den Musterbüchern von Opfermann und Klaß geschwungene Linien und eine (florale) organische Ornamentik.

Den weniger vertretenen geometrischen Großgruppenformationen können tendenziell drei Aspekte zugeordnet werden: Erstens entfalten sie ihre Wirkung in einer sequentiellen Abfolge von Bildern. Zweitens spiegeln sie die Hierarchie im Corps de Ballet über die klare Körperordnung im Raum, und drittens ist der Blick des Betrachters direkt und geradlinig in Frontalsicht auf sie gerichtet. Im direkten Vergleich werden in ornamentalen Tanzgruppierungen über die Dynamisierung und Pulsierung von Körper und Raum die besseren optischen Effekte erzielt. Die arabeske Musterform privilegiert die Gleichheit aller Elemente (und somit Akteure) und sie fordert einen anderen Blick, der erst die Gesamtheit erfasst und dann zu „flanieren" beginnt.[730]

Der Eindruck der Ornamentalität im Tanztheater der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts intensiviert sich durch eine Doppelung: erstens über die Funktionalisierung von mehreren Körpern als Ornament und zweitens über die Ornamentierung des Körpers und hier spezifischer über die Modellierung von Arm- und Beinbewegungen und -gesten.

Der schnelle Wechsel von Figurationen hat ereignisgenerierende Qualität. Als kleine Ereignisse substituieren sie die Widerfahrnis des alten Pathos. In einer choreographischen Kette geht eine tänzerische Formation aus der anderen hervor. Dabei kommt es zu einer Intensivierung und Steigerung, die eine Ek-Stase, ein Außer-Sich-Geraten der Form zur Folge hat.[731] Die Ereignishaftigkeit ergibt sich durch den Übergang, durch den Sprung, durch den Wechsel von einem Zustand in den anderen. Die Verbindung von Natur und Kunst, die die Inszenierung des Tragischen in der Antike und im 18. Jahrhundert über das Aufeinandertreffen von Instinktresiduen und künstlicher Gestaltung von Gefühlen/Affekten dominiert hat, verschiebt sich hin zu einer abstra-

---

[729] Vgl. beispielsweise Klaß, *Gruppen für XIV Personen*, Blatt 80. Die Figuren stehen auf Blatt 80 auf dem Kopf.

[730] Ich entlehne den Begriff „Flanieren des Blicks" im Tanztheater des 19. Jahrhunderts Claudia Jeschke und danke für diesen Hinweis.

[731] Vgl. dazu auch: Sasse, Sylvia: Pathos und Anti-Pathos. Pathosformeln bei Sergej Ėjzenštejn und Aby Warburg. In: Zumbusch, *Pathos*, 171–190, hier 173.

hierteren Verbindung von Organischem und Ornament. Tanzgruppen werden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Hervorbringung von Glücksallusionen eingesetzt.

LUIGI MANZOTTIS *EXCELSIOR* (1881)

PATHETISCHE GESTEN

Die Diskursivierung der Geste im 19. Jahrhundert ist stark bestimmt von dem Aspekt der Selbst-Gestaltung, der Etablierung als Körpertechnik und von der Engführung mit dem Pathetischen. Die Theorien von Blasis und Delsarte bewegen sich im Spannungsfeld zwischen Individuation und einer durch die Anthropologisierung bedingten Universalität. Neben ihrer Funktion als Vermittler und Träger von Bedeutung und/oder Emotion ist die Produktion von expressiven Gesten per se von Interesse für die Tanztheaterpraxis. Das zeigt sich vor allem im Hinblick auf die Regulierung von muskulärer Energie (Einsatz von Kraft, Elastizität der Muskulatur, Phrasierung ...), die zu einem wesentlichen Körper- und Bewegungsthema wird. Mit der Herausbildung einer Techné der Geste im formorientierten Tanztheater der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kommt es zur Veräußerlichung der von Blasis und Delsarte strukturell und phänomenologisch vorgenommenen Internalisierung und zur Abstrahierung des Körpers als Agent des Ausdrucks.

In *Excelsior* lässt sich in der Konstellation und Profilierung der Hauptfiguren eine implizite Dreiteilung erkennen, die der von Carlo Blasis im *L'Uomo fisico, intellettuale e morale* und dem zeitgleich in den Kursen für angewandte Ästhetik von Delsarte entwickelten Trinitätsprinzip zu entsprechen scheint. In *Excelsior* sind die tradierte tanztheatrale Fächereinteilung (primo mimo, prima mima und prima ballerina) wie die neue Anthropologisierung des Menschen (in seinem physischen, geistigen und seelischen Sein) gleichzeitig in den drei Hauptfiguren (re-)präsentiert.[732]

---

[732] Die Profilierung der Rollen spiegelt auf den ersten Blick eine Struktur der Gegensätzlichkeiten. Manzotti unterscheidet zwischen den „phantastischen“ Rollen („Personaggi fantastici“) mit den drei Hauptfiguren – Licht (prima mima), Finsternis (primo mimo) und Zivilisation (prima ballerina) – und in den wirklichen Rollen („reali“), den menschlichen Hauptcharakteren. Weitere inhaltliche Figuren (Allegorien, Musiker etc.) werden im Rollenverzeichnis des Librettos nicht spezifischer zugeordnet. Vgl. Il Libretto [*Excelsior*], 41.

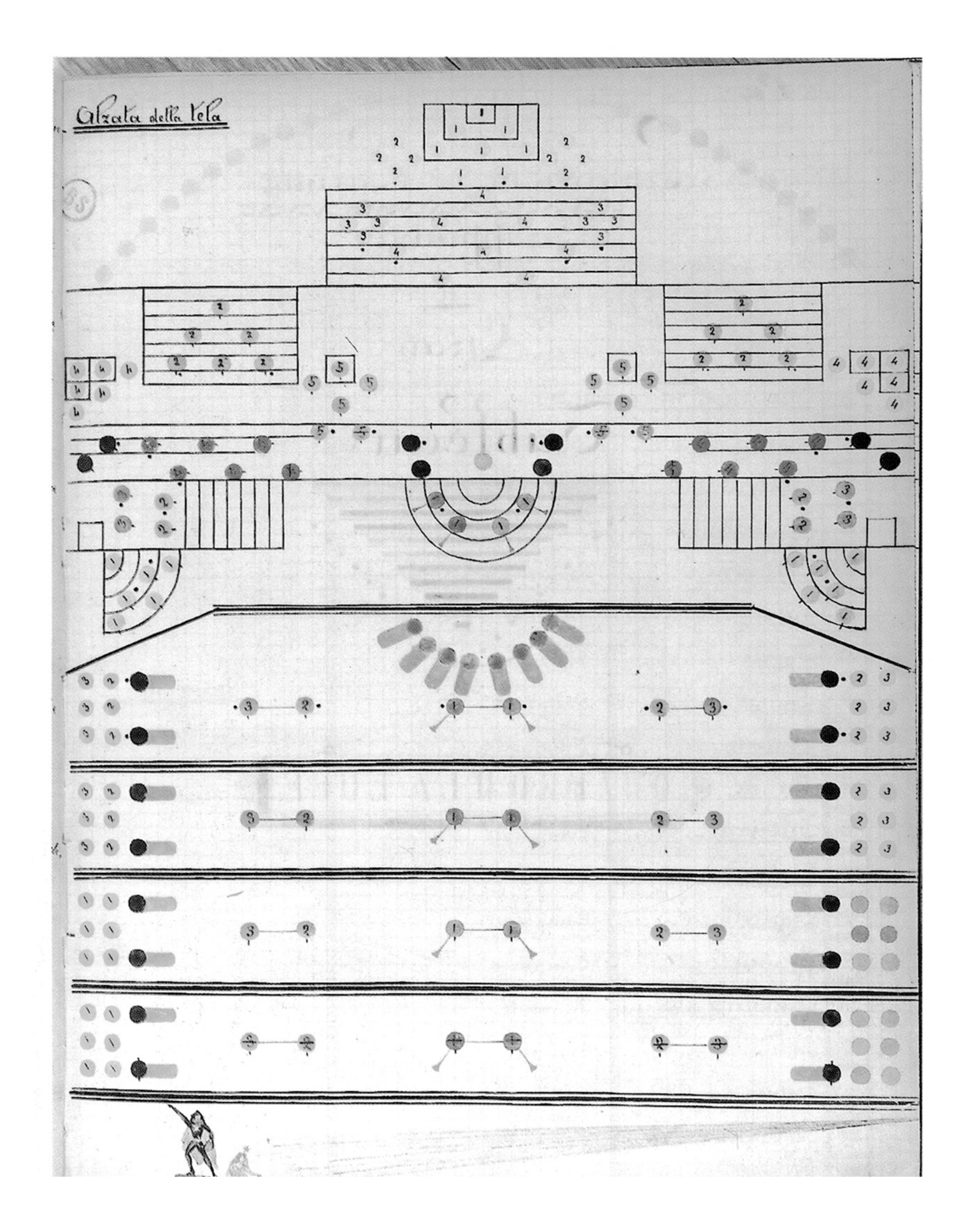


Abb. 49: *Quaderno* von Giovanni Cammarano. In: Pappacena, Flavia (Hg.): *Excelsior. Documenti e Saggi. Documents and Essays*. Rom: Di Giacomo, 1998, 170.

Die Figur des Lichts wird in Manzottis Excelsior von der Prima Mima verkörpert. In ihr manifestiert sich eine gewisse Kohärenz, und zwar nicht in einem narrativen Sinn, sondern in Hinblick auf ihre Erscheinungsqualität.[733] Ihre Vormachtstellung ist offensichtlich: Sie tritt wiederholt gegen ihre Kontrahentin, die Finsternis, an und geht siegreich aus dem Kampf hervor. Das Licht vermittelt zwischen Mensch und Himmel und vereinigt gottes- wie menschenähnliche Aspekte in sich. Die Figur ist in der Inszenierung allgegenwärtig, taucht unerwartet und plötzlich auf, um wieder zu verschwinden. Sie hat mehrere Erscheinungsauftritte (wie beispielsweise im letzten Teil der vierten Szene: „Improvvisamente, dal fiume [sottopalco], appare la Luce che, spostandosi sulla scena, verso la quinta sinistra, indica gli effetti della scoperta“[734] oder in der fünften Szene des zweiten Teils: „Appare la Luce (esce dalla porta segreta; […])“[735]. Das Licht als höchst präsentische Figur wird zum Signum der Moderne, und zugleich lässt sich ein Bezug zur antiken Tragödie herstellen. Auch im Agamemnon von Aischylos kommt es zu einer Akkumulation von Lichtmetaphern, und die Hauptfigur ist eine „Erscheinungs-Heroine“. Wie Klytaimnestra wird sie zur Repräsentantin und zum Symbol der Worte Licht und Feuer.[736]

Im Tanzdiskurs und Tanztheater des 19. Jahrhunderts zeigt sich die Licht- und Feuermetaphorik auf vielfältige Weise. Carlo Blasis beispielsweise rekurriert im *L'Uomo fisico, intellettuale e morale* auf den Prometheus-Mythos: Die Flamme über dem Haupt des Menschen versinnbildlicht den Intellekt, den Geist und das Genie des Menschen. Der Lichtstrahl als Symbol für eine himmlische Intervention ist im Bildrepertoire der Antike und der Neuzeit zeitenübergreifend präsent. *Excelsior* greift die alte Symbolhaftigkeit auf und lädt sie neu auf beziehungsweise setzt sie über die Figur des Lichts in Szene. Um ihr überraschendes Erscheinen zu gewährleisten, greift Manzotti inszenatorisch auf alte Theatertricks wie geheime Türen für ihre Auf- und Abtritte zurück.

---

[733] „She is ever-present; she appears unexpectedly – from trap doors, secret doors – like a deus ex machina, and disappears on the sudden, preferably to the right, the direction of the Good.“ Pappacena, An Analysis of the Ballet Structure, 276.

[734] Pappacena, Flavia: Dal quaderno di Giovanni Cammarano: la partitura coreografica del ballo. In: Pappacena, *Excelsior*, 91–118, hier 102.

[735] Pappacena, Dal quaderno, 105.

[736] Vgl. Bohrer, *Das Tragische*, 199–200.

Über die Erscheinungsform der Figur des Lichts, vor allem über ihre Gesten, lassen sich Bezüge zum *L'Uomo fisico, intellettuale e morale* von Carlo Blasis und zur ästhetischen Theorie von Delsarte herstellen. Ihren ersten Auftritt hat sie gemeinsam mit dem Gott der Finsternis in der sogenannten Finsternis-Szene.[737] Die gestisch-mimische Aktion findet auf der Vorbühne statt, auf der eine kleine Plattform mit zwei Ebenen errichtet ist: „L'azione si svolge sul davanti della scena in un'atmosfera notturna. [...] Sulla destra, un piccolo praticabile a due scalini: sul primo gradino, in piedi, l'Oscurantismo; sul secondo gradino, la Luce, seduta e accasciata su se stessa."[738] Das Licht als Gefangene des Dämons ist räumlich unter ihm positioniert. Ein schwarzer Mantel umhüllt ihren gefesselten Körper. Die nächtliche Atmosphäre und Dunkelheit der Szenerie lassen ihre Gesten und Posen nicht in aller Deutlichkeit erkennen, sondern als rhythmische Konturen im Raum erscheinen. Die erste Pose ist eine Trauerpose. Ihre Haltung – sitzend, gebeugter Rücken, zum Boden geneigter Kopf und überkreuzte Hände – entspricht den alten theatralen Bild- und Bühnenposen und Pathosdarstellungen des Schmerzes. In der Bildtafel V im *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, die die „Principali caratteri dell'età, delle stature, della bellezza dell'uomo e della donna, ed espressioni di sentimenti, di passioni, di attegiamenti e movenze" in 17 Figuren aufschlüsselt, entspricht sie der Figur 12: „Raccoglimento, assorbimento, profondi pensieri, meditazione, isolamento. Attitudine tranquilla."[739] [Abb. 27] Blasis theoretisiert die Pose mit einer bewegungsanalytischen Perspektive, indem er die kinetische Reaktion auf ein Gefühl der Trauer mit dem verminderten Einsatz von Energie (Entspannung der Muskeln, ruhige Haltung) in Verbindung bringt. In *Excelsior* wird diese erste Wirkung noch verstärkt, wenn die Figur des Lichts allmählich mit mehr Energie in eine Serie von offenen, dynamischen und energetischen Posen übergeht. Der Wechsel von Trauer zur Freude wird über das Heben des Kopfes, die Blickrichtung nach oben und die Aufrichtung des Körpers vermittelt. Das Inszenierungsnotat spricht von der Wiedererweckung der Figur durch einen Sonnenstrahl und eine süße Melodie:

[737] Die Detailanalysen der drei Hauptfiguren basieren auf den Notaten und der filmischen Versionen *Excelsior* von Lucio Comerio (1913) in Zusammenschau mit den Theorien von Blasis und Delsarte.

[738] Pappacena, Dal quaderno, 91.

[739] Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, 221.

> „Rianimata da un raggio di luce e da una soave melodia, la Luce si alza libera dai ceppi e dal mantello e, gioiosa e trionfante, maledice l'Oscurantismo: ‚Iddio a me chiama per la salvezza di tutto il monde […]: il cielo lo vuole'. Il genio delle tenebre è soggiogato."[740]

Die Gesten und Posen der Befreiung, der Freude, des Triumphs und schließlich der Verdammung werden im filmischen Excelsior wie folgt darstellt: Die Figur dreht sich von einer seitlichen Position nach vorne, beide Arme werden gehoben, geöffnet und seitlich in Brusthöhe weit vom Körper nach hinten gestreckt. Sie macht zwei Schritte gerade vorwärts, berührt mit beiden Händen ihren Brustbereich, streckt den rechten Arm nach oben, führt dann beide Arme in die Höhe des Mundes, berührt beinahe die Lippen mit den Händen und streckt wieder beide Arme nach oben. Es folgt eine seitliche Drehung hin zu einer offenen Pose des Triumphs (linker Arm weit nach oben und rechter in Brusthöhe nach hinten gerichtet).

Die Gesten- und Posenfolge entspricht Blasis' Konzeption eines neuen Ausdruckskörpers, der in den 17 Strichfiguren zu „Dell'azione progressiva del pensiero" visualisiert ist. [Abb. 26–28] Die Korrespondenzen von Blicken und Haltungen/Posen wie die kommunikative Funktion der Geste, die im Inneren des Körpers entsteht, sind wesentliche Aspekte in der Modellierung von Körperlichkeit in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In *Excelsior* werden dynamische Posen, in denen muskuläre Kontraktionen wie die höhere Beweglichkeit der Gelenke berücksichtigt sind, in Szene gesetzt. Blasis' Figuren 15 („Il trasporto"/ Begeisterung) und 16 („La visione"/Erscheinung), die sich beide durch eine weite Extension der Gliedmaßen in den Raum und die Blickrichtung nach oben auszeichnen, lassen sich in den (sich transformierenden) Posen der Figur des Lichts erkennen. Wiederholt wird von der Berührung des Brustbereichs mit den Händen oder von einer zeichenhaften Kussgeste (Berührung der Lippen) in eine weite Extension der Arme gewechselt.

In den ersten drei Minuten tritt die Göttin des Lichts nicht unmittelbar mit dem Gott der Finsternis in Kommunikation. Von einer kontemplativen Trauerpose wechselt sie zu einem exzentrischen Zustand der Freude, der über wiederholte Berührungen der Herzgegend alternierend mit weiten Armgesten sichtbar gemacht wird. Die Prima Mima agiert in dieser Sequenz ausschließlich auf ihren eigenen Körper

---

740 Pappacena, Dal quaderno, 91.

bezogen und vermittelt darüber ihre Befreiung und Unabhängigkeit. Der erste direkte Kontakt mit dem Gegenüber findet über eine kurz gehaltene Drohgebärde statt. Mit nach vorne gerichtetem Körper, seitlich gedrehtem Kopf und einer Armhaltung, in der die Spitze des rechten Ellenbogens auf den Gott der Finsternis zeigt, beginnt die gestische Verkörperung des Sieges des Guten über das Böse. Der Kopf dreht sich nach vorne und der rechte Arm weist mit erhobenem Zeigefinger nach oben, in Richtung Himmel. Formelhaft werden die Gesten und Posen aus der ersten Sequenz (Berührung der Lippen, des Oberkörpers, weite Armgesten ...) wiederholt. Eine Variation dieser Folge sind eine Rückwärtsdrehung und eine Geste, in der ein nach unten gerichteter rechter Arm mit gestrecktem Zeigefinger die Unterwerfung des Kontrahenten markiert.

Die letzte Sequenz der Finsternis-Szene beinhaltet eine direkte Berührung der beiden Figuren. Der dunkle Dämon ergreift den in triumphierender Geste nach oben gestreckten rechten Arm des Lichts, dreht die Kontrahentin, erfasst auch den linken Arm und versucht sie auf den Boden zu werfen. Cammerano spricht von einem „letzten Akt der Rebellion“ des Gottes der Finsternis gegen das Licht: „Un ultimo atto di ribellione (afferra la Luce e la fa girare violentemente per gettarla a terra), ma una scossa terribile lo trattiene. La Luce fugge (a destra), [...].“[741] Nach dem gescheiterten Versuch seiner Unterwerfung streckt das Licht wieder die Arme in die Höhe, demonstriert damit seinem Gegner ihm zugewandt seine Überlegenheit, bevor es sich seitlich dreht und in schnellem Schritt nach rechts abgeht. Die Raumwege der Figur des Lichts sind direkt und entsprechen Blasis’ A und G im *L’Uomo fisico, intellettuale e morale*.[742] [Abb. 32] Direkt und sicher tritt das Licht gegen seinen Kontrahenten an. In einem Moment der Furcht weicht es schräg nach hinten aus: „G Camminare retrocedendo, segno di timore, di sorpresa, di stupore, di precauzione, di diffidenza, di allontanamento da un oggetto che ripugna, segno di rifiuto.“[743] Auch die Blickrichtung des Lichts korrespondiert mit Blasis’ Systematisierung im *L’Uomo fisico, intellettuale e morale*. Das Licht richtet am Beginn der ersten Szene den Blick zunächst nach unten. Dies gilt als Zeichen für Angst. In seinem Triumph über die Finsternis geht die Blickrichtung nach oben.

---

741 Pappacena, Dal quaderno, 91

742 Vgl. Blasis, *L’Uomo fisico, intellettuale e morale*, 209.

743 Blasis, *L’Uomo fisico, intellettuale e morale*, 210.

Die damit verbundenen Gefühle sind Ekstase, Enthusiasmus und Hoffnung.[744]

In Blasis' Tafel III, in der er die Bewegungen der Seele in Korrespondenz zu den Bewegungen des Körpers auffächert und so eine „neue Theorie des Ausdrucks" konzipiert, lässt sich ein Bezug zum Licht in *Excelsior* herstellen. [Abb. 23] Im Vergleich mit den anderen elf Figuren dieses Musterbogens für Bühnenposen handelt es sich gerade bei der Figur 7, die große Ähnlichkeit mit einer Pose des Lichts hat, um keine Affektdarstellung.

> „Fig. 7. Aspettare, calmare, fermare. Corpo mosso avanti, per desiderio, per buon volere, per premura, per attaccamento. Linea obliqua, cadendo innanzi, e così descrive un triangolo, come nelle precedenti figure. Animo sensibile e delicato; movimenti corporali ondulati con soavità."[745]

In der Pose der ruhigen Erwartung ist der Körper in seitlicher Richtung leicht nach vorne geneigt zu sehen. Die Haltung bildet ein Dreieck und wird mit einer sensiblen und feinfühligen Seele in Verbindung gebracht. Die der Figur entsprechenden Bewegungen sind wellenähnlich („ondulati"), fluide und wirken lieblich auf den Betrachter. In der von Blasis angedeuteten Wellen-Ähnlichkeit kündigt sich das Prinzip der sukzessiven Bewegungsführung an, die Ted Shawn in seiner Delsarte-Rezeption als Signum des Neuen Tanzes um 1900 herausarbeitet und die als Ausdruck des Emotionalen gilt.[746] Das Licht operiert mit sukzessiven Gesten, die von innen nach außen fließen, wie mit einer parallelen Bewegungsführung. Hierbei nimmt es vor allem auf die Herzgegend, den oberen Bereich des Torsos, Bezug, der wiederholt mit beiden Händen berührt wird.

Nach der delsarteschen Ordnung der harmonischen Dreiheit des Menschen (Körper, Geist, Seele) wird der emotional-seelische Seinszustand durch die motorische Aktivität des Oberkörpers, besonders durch Gesten der Arme betont. In Hinblick auf die Ausdrucksverortung und die Grundbewegungsart in der ersten Szene lässt sich eine Aktivierung der Kopf- und Armbewegungen unter Beteiligung des Rumpfes feststellen. Die tendenziell runden Armbewegungen des Lichts vermitteln in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts Geschmeidigkeit und Grazie. Doch auch der mentale Aspekt des Ausdrucks wird durch die Kopfbewegungen und

---

744 Vgl. Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, 210.

745 Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, 218.

746 Vgl. Shawn, *Every little movement*, 34.

die Blickrichtungen akzentuiert. In den Erscheinungsformen der Bewegungen, Gesten und Posen der Figur des Lichts verbindet sich nach der delsarteschen Ordnung (mit unendlichen Variationsmöglichkeiten) und vor allem ihrer vereinfachten Rezeption das Seelische mit dem Intellektuell-Geistigen, wobei das erste stärker gewichtet ist. Auch lässt sich das Gesetz des „proportionalen Rhythmus“ erkennen; das bedeutet nach Giraudet, dass die unterschiedliche Masse und die Gewichtsverteilung mehrerer Körperteile in Aktion berücksichtigt und aufeinander abgestimmt werden: Die „Erhabenheit“ der Gestenfolge hängt maßgeblich von ihrer dynamischen Rhythmisierung ab.[747] Hinsichtlich der räumlichen Ausrichtung zeigt sich in der ersten Finsternis-Szene von *Excelsior*, dass die Figur des Lichts ihre Gesten meist von unten nach oben und von rechts nach links ausführt. Das Erste vermittelt laut der Delsarte-Rezeption von Ted Shawn Unendlichkeit beziehungsweise einen Idealzustand, das Zweite wird in Verbindung mit dem Prophetischen gebracht.[748] Die Gesten des Lichts erscheinen in ihrer Gegenwärtigkeit bedeutungsgeladen und verkünden ein zukünftiges Ideal.

Obwohl sich eindeutige Bezüge zu Neuerungen der performativen Technik um 1900 herstellen lassen, bleiben die Gesten der Figur des Lichts im Kanon des 19. Jahrhunderts verortbar. Zwar lässt sich die Favorisierung einer dynamisch aufgeladenen Skulpturalität des Körpers wie beispielsweise bei Isadora Duncan und Eleonora Duse erkennen, das auf dem Prinzip der Fragmentierung und Isolierung einzelner Körperteile wie auf deren anschließender (synthetischer) Zusammenführung basiert. Auch wechseln motorisch aktive Phasen mit Momenten des Innehaltens, die das Echo der vermittelten Gefühle in seiner Außenwirkung verstärken. Dennoch setzt die Prima Mima in *Excelsior* ihre Gesten nicht explizit dramaturgisch ein, indem sie ihre Körperbewegungen „als eine Art kinästhetisches Drama“, „als energetisch vermittelter Vorschlag, als Andeutung, Hinweis“ mit einer „Technik der Kunstlosigkeit“ konzipiert und realisiert.[749]

In der Figur des Lichts tritt dennoch ein wesentlicher Aspekt des modernen Pathos in Erscheinung, nämlich die spirituelle Ekstase, die auch als zeitgeistiges Phänomen um 1900 verstanden werden kann. Die Privilegierung des Seelisch-Mentalen geht mit der Aufwertung des Pathetischen als ästhetische Kategorie einher. Das alte Pathos im Sinne

747 Vgl. das Kapitel zur Phänomenologie des Ausdrucks.

748 Vgl. Shawn, *Every little movement*, 27.

749 Vgl. Jeschke, Neuerungen der performativen Technik, 48.

einer allesdurchdringenden und erschaudernden Körpererfahrung in Aktion und Wirkung ist nur mehr als Residuum präsent.

AGENT DES KÖRPERLICHEN AUSDRUCKS: ZUR FIGUR DER FINSTERNIS

Die Figur der Finsternis, verkörpert durch den Primo Mimo, ist inhaltlich der Gegenspieler des Lichts. Er vermittelt zwischen Erde und Hölle und wird in der zeitgenössischen Rezeption als wahrhaft tragisch („tragico“) beschrieben: mächtig und schrecklich im Sieg, hinterlistig in der Gefahr und feige in der Niederlage.[750] In der nach ihm benannten ersten Szene von Excelsior steht er – einer Skulptur gleich – auf einem Podest und bewegt den rechten Arm langsam auf und ab, er spielt auf einer Lyra ein Klagelied der Zerstörung. Im Libretto von Manzotti ist folgende direkte Rede des Gottes der Finsternis zu lesen, die in der Inszenierung selbst ausschließlich über mimisch-gestische Aktionen vermittelt werden sollte:

> „– O tu, egli le dice, tu che fosti Gloria, Progresso, Civilità dell’orbe, guarda, guarda le conseguenze del mio gigantesco potere; a che valsero le tue grandi opre dei secoli trascorsi? A render forse l’uomo meno schiavo o meno superstizioso? No ... io giunsi in tempo ed eterno regnerò. Nuovi tormenti e nuovi tormentati verrano e si succederanno come le cavallette del deserto, e tu, tu stessa gemerai fra i ceppi, e l’ora del tuo risorgimento non risuonerà giammai.“[751]

Diese inhaltliche Aussage erfährt ihre Übertragung in Körperlichkeit über die Ausführung einer doppelten Machtgeste: Die Figur der Finsternis senkt langsam den Kopf, beugt den Oberkörper nach vorne, streckt die Arme fern vom Körper nach unten und deutet schließlich mit links nach oben gestreckten Daumen auf die Figur des Lichts bei gleichzeitigem Heben des Kopfes. Der Blick wird gegen den Himmel gerichtet. Der linke Arm geht bis in Schulterhöhe nach oben, wird nach vorne geführt, bevor sich der gesamte Körper wieder nach hinten dreht. Anschließend wendet sich der Körper leicht nach vorne, die beiden Arme bilden eine diagonale Linie. Wieder sind es der linke Arm mit ausgestrecktem Zeigefinger, die Aufwärtsbewegung des Kopfes und der

---

[750] Vgl. Pappacena, Flavia: I fondamenti della struttura del ballo. In: Pappacena, *Excelsior*, 75–90, hier 83.

[751] Il Libretto [*Excelsior*], 44.

Blick nach oben, die nun eine zweite Machtgeste setzen. Der Körper wirkt durch den plötzlichen Wechsel der Steigerung und Minderung von Kraft, von Spannung und Entspannung, von plötzlich mit mehr oder weniger Energie ausgeführten Bewegungen höchst ausdrucksstark. Das Gesetz der Anziehung und Abstoßung („attrazione et ripulsione") und die Regulierung von Energie („forza"), die laut Carlo Blasis' Theorie im L'Uomo fisico, intellettuale e morale für die Bewegungen generell bestimmend sind, zeigen sich in der gestischen Techné des Primo Mimo in höchster Perfektion. Noch in der filmischen Version von Excelsior sind alte und tradierte Bühnenposen und -gesten erkennbar. Die Machtgeste gleicht beispielsweise in ihrer Ausdrucksintensität und Wirkung der Figur 8 auf der Bildtafel V im L'Uomo fisico, intellettuale e morale. [Abb. 25] Die Darstellung von furchterregenden, schauderhaften und obsessiven Gefühlen, die unmittelbar mit der Demonstration von Macht zu tun haben, korrespondiert seit der Mitte des 19. Jahrhunderts mit der Aufwendung eines hohen Maßes von muskulärer Energie: „Passioni energiche, violenti, terribili; odio, ira, furore, rabbia, disperazione, vibrare colpi, omicidio. – Atteggiamenti, attitudini, mosse, gesti atletici."[752]

Nach der Verkörperung der gewalttätigen Gefühle („passioni violenti") gibt der Körper plötzlich der Schwerkraft nach, die Muskulatur entspannt sich und die Figur der Finsternis scheint von einem von innen nach außen dringenden Lachen zu beben. Beim Erwachen der Figur des Lichts hält der dunkle Dämon, der die Bewegungen nun mit gleichmäßiger Energie ausführt, in den wechselnden Posen kurz inne. Seine Körperspannung ist deutlich vermindert, Kopf, Arme und Oberkörper sind nach vorne gebeugt. Die Haltung vermittelt eine Trägheit. Der Gott der Finsternis lässt die Lyra fallen, steigt vom Podest herab, und sein Blick richtet sich auf die Figur des Lichts, die nun in Aktion tritt (siehe Analyse der Figur des Lichts). Ihm ist in der nächsten Sequenz die Rolle des lauernden Beobachters vorbehalten. Dieser steht nicht still, sondern macht zahlreiche Schritte in diverse Raumrichtungen. Die Zickzack-Linie seines Bodenweges enstpricht der Fortbewegungssignatur eines Heuchlers oder Verräters.[753] [Abb. 32] Das in den Tanztheorien des 19. Jahrhunderts formulierte (Bewegungs-)Gesetz der Anziehung und Abstoßung wird in dieser Szene auf Choreographie übertragen und manifestiert sich im Wechsel von räumlicher Nähe und Distanz. Mehrmals wendet sich der Gott der Finsternis von der Figur des Lichts mit-

---

[752] Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, 221.

[753] Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, 209.

tels Posen der Furcht, des Schreckens und der Flucht ab. Es lassen sich große Ähnlichkeiten zu den Figuren 4 und 9 in der Bildtafel III („Moti dell'anima concepiti sotto l'imagine delle direzioni dei movimenti del corpo – Nuova teoria delle espressioni"), dem Musterbogen zu Ausdrucksposen und -haltungen im *L'Uomo fisico, intellettuale e morale,* feststellen.[754] [Abb. 23]

> „Fig. 4. Uomo che fugge con paura da un pericolo imminente. […] Però avvi più forza, più slancio nella persona, perchè l'azione è più animata. Contrazione di muscoli. […]
> Fig. 9. Spavento, terrore, perdita della speranza, niuna salvezza. Corpo cadente obliquamente."[755]

Die Affektdarstellung von Furcht, Schaudern und Schrecken gehorcht im 19. Jahrhundert zwei Regeln: Erstens der „contrazione di muscoli", also einer spezifischen Anspannung der Muskulatur bei gesteigerter Kraft, bei der der Erdanziehung nicht nachgegeben wird, und zweitens der schrägen Linie (Diagonale), die in der Furchtpose durch den Körper geht. Ein dritter Aspekt, der bei Blasis nicht genannt wird, der aber im Bild deutlich wird, ist die Berührung des Kopfes mit der linken Hand. Diese spezifische Geste ist bei beiden Figuren erkennbar. Alle drei Aspekte der körperlichen Erscheinung des Schreckens lassen sich in den motorisch-gestischen Aktionen des dunklen Dämons in Excelsior wiederentdecken. Und das nicht nur in einer Formähnlichkeit, sondern auch über die spezifische Regulierung von Energie, die bei Blasis in der Mitte des 19. Jahrhunderts in seinen textlichen Erklärungen von hoher Relevanz ist.

Die Posen der Abkehr in Furcht und Schrecken (mit seitlicher Drehung nach rechts) alternieren, wie angedeutet, mit Machtposen (seitliche Drehung nach links), in denen sich der Gott der Finsternis direkt gestisch auf die Figur des Lichts bezieht. Er kniet auf dem linken Bein, das rechte ist abgewinkelt aufgestellt, und er deutet mit leicht nach unten gerichtetem gestreckten Zeigefinger auf sein Gegenüber. In Reaktion auf ihre Zurückweisung (siehe Analyse der Figur des Lichts) wendet er sich wieder ab, hält in gebeugter Haltung inne, bis sie ihm (und

---

[754] Weiters lässt sich noch eine, allerdings weniger deutliche Ähnlichkeit zur Pose der Figur 12 erkennen. „Fig. 12. Orrore, raccapriccio, quasi impossibilità di fuggire. Nel moto convulsivo e contratto, cambia la linea perpendicolare del corpo, in obliqua, e diviso il peso, forma il centro di gravità." Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, 219.

[755] Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, 218.

dem Publikum) den Rücken zukehrt und es zur unmittelbaren kämpferischen Interaktion (und Berührung) der beiden Figuren kommt, in der sein Versuch, sie auf den Boden zu werfen, scheitert. Nach dem Abtritt der Figur des Lichts hat der Gott der Finsternis einen letzten Soloauftritt in der ersten Szene: „[…] grande frastuono (grancassa dietro le quinte). Il genio delle tenebre corre all'impazzata; punito per tale oltraggio, barcolla, quindi cade tramortito […].“[756]

In einem Akt der „Verzweiflung“ versucht der Dämon zu fliehen. Seine Raumwege entsprechen einer Kombination der Linien E, G und H in der Notation von Carlo Blasis.[757] [Abb. 32] Formlose und undefinierte Linien drücken Unsicherheit aus (E), Rückwärtsbewegungen signalisieren ein Zurückweichen, Furcht, Vorsicht und Argwohn (G), und der nichtgeradlinige Weg nach hinten ist der eines Bösewichts (H):

> „*E* Camminare in modo indeciso, segnale d'incertezza, d'incostanza, senza scopo fisso. […]

G Camminare retrocedendo, segno di timore, di sorpresa, di stupore, di precauzione, di diffidenzia, di allontanamento da un oggetto che ripugna, segno di rifiuto.

H Camminare che significa l'intenzione di voler ingannare, attirare qualcheduno nella rete onde perderlo, voler assalire con sorpresa garantirsi da un nemico.“[758]

Die schnellen Schritte verweisen auf den vital-physischen Menschen (l'Uomo fisico), die mit exzentrischen, nach außen in den Raum gerichteten Bewegungen der Arme korrespondieren. Auffällig ist die wiederholte Berührung des hinteren Kopfs mit den Händen, die in Giraudets Delsarte-Rezeption als Geste der rasenden Verzweiflung interpretiert werden kann: „*Le centre occipital*, siège de l'instinct et de la force animale, sera sollicité dans les passions violentes où, la raison aveuglée, l'homme s'abandonne sans retenue à ses instincts de brute.“[759] Gesten, die sich auf diese Zone beziehen, verweisen auf das animalische und das instinkthafte Sein des Menschen, der seine Affekte nicht kontrollieren kann. In der filmischen Version von *Excelsior* beendet sein Fall zu Boden die erste Szene.

---

[756] Pappacena, Dal quaderno, 91.
[757] Vgl. Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, 209.
[758] Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, 209–210.
[759] Girardet, *Mimique, physionomie et gestes*, 113.

Die Finsternis ist eine exzentrische Figur, die nach Delsarte dem vitalen Prinzip zugeordnet werden kann: mit der Einschränkung, dass sich die physische Manifestation nicht vermehrt auf den unteren Körpersektor bezieht, sondern auch auf den Oberkörper. Nach dem Gesetz der harmonischen Dreiheit von Geist, Seele und Leben, die sich auch in spezifischen Körperregionen zeigt, entsprechen dem vitalen Zustand die nach außen gerichteten Bewegungen des Unterkörpers und der Beine, das Intellektuell-Geistige zeigt sich durch die nach innen gerichteten, konzentrischen Bewegungen des Kopfes und des Halses, und das Seelische tritt über die ausbalancierten, harmonischen Bewegungen des Oberkörpers in Erscheinung. In der Verkörperung und Darstellung von Zorn, Furcht, Schaudern und Zögern in actu zeigen sich diverse Adaptierungen der delsarteschen Grundsätze. Die künstlerische wie künstliche Gesten- und Bewegungsgestaltung des Akteurs richtet sich nach den Prinzipien, zugleich werden die Grenzen der Körpertopographie Delsartes und die Übersetzung dieser Phänomenologie des Ausdrucks in die Tanzpraxis deutlich.

Auffällig ist in der ersten Szene die Dynamik in der Energieverteilung. Tempo und Phrasierung wechseln kontinuierlich, die motorischen Aktionen werden mit plötzlich mehr oder weniger Energie ausgeführt. In Bezug auf Delsartes Gesetz des Pendels, das (in der Giraudet-Rezeption) besagt, dass die Glieder proportional zur Schwerkraft bewegt werden müssen, um einen harmonischen dynamischen Rhythmus („rhythme dynamique“) zu erzeugen, könnte gerade die intentionale Nichteinhaltung und Irregularität als künstlerisches Prinzip eingeordnet werden. Am Beginn der Szene entsteht durch einen zu langsamen Rhythmus in der Gestenfolge der Eindruck von Schwülstigkeit und am Ende wird durch übertriebene Schnelligkeit ein Ausdruck des Grotesken erzeugt. In beiden Fällen überschreitet die Modellierung von Körperlichkeit bewusst das Maß, das von Delsarte als Ideal angestrebt wird, um künstlerische Effekte zu erzielen. In Bezug auf die Gestenrichtungen im Raum operiert die Finsternis oppositional zum Licht, das Gutes, Schönes und Wahres repräsentiert, während die Finsternis das Obskure in Szene setzt. Die Gesten werden signifikant häufig von links nach rechts und von außen nach innen ausgeführt, die Bewegungsrichtung geht wiederholt von oben nach unten. Dies gilt schon im Kanon der tradierten theatralen Bühnengesten als Zeichen von Falschheit, von Gier und von Bedrohung. Drei weitere Aspekte verstärken diesen Eindruck: Erstens kann die Diagonale durch den Körper als Zeichen des (inneren) Kon-

flikts interpretiert werden, zweitens sind von hinten nach vorne ausgeführte Gesten ein Indikator für Furcht und drittens ist der Fall auf der Bühne ein starker Ausdruck des dramatischen Seins.[760]

Der in Bezug auf die Modellierung von tragischen Figuren interessanteste Aspekt ist die Beibehaltung des Oppositionsprinzips in der Gestaltung der Posen wie in den Bewegungsführungen der Finsternis. Ein Ausdruckskörper bei Delsarte ist ein Körper, in dem gegensätzliche Kräfte in einer lebendigen Spannung gehalten werden, in dem sich Bewegung und Stillstand, Symmetrie und Asymmetrie im Gleichgewicht halten. Giraudet visualisiert das Oppositionsprinzip in den Bildtafeln XXIX und XXX „Exercices pour les principaux Types d'Oppositions" in einer Serie von 21 Figuren. [Abb. 35 und Abb. 36] Mehrere dieser Musterposen lassen sich in der Körper- und Bewegungssprache der Figur der Finsternis in Szene 1 erkennen. Besonders deutlich wird der Bezug zu den Figuren 225, 226 und 231. Letztere zeigt sechs charakteristische Oppositionen in einer Figur, nämlich Kopf-Arm (2), Kopf-Schulter (1), Torso-Arm (1), Torso-Beine (2). Auch in den Figuren 225 und 226 wird die Dreifachsegmentierung des Körpers in Torso, Beine und Arme deutlich, die sich in oppositionelle Richtungen bewegen. In der Figur 225 neigt sich der Torso nach rechts, das Bein streckt sich nach links und die Arme gehen nach links. Bei Figur 226 werden die Richtungen gewechselt. Alle diese Posen vermitteln Expressivität.

Delsartes Antikenreferenz ist nicht zufällig: Das Oppositionsprinzip scheint zeitenübergreifend in den Pathosdarstellungen in der Kunst und spezifischer im Theaterkontext eine Rolle zu spielen und könnte als körperliche Erscheinungsform der tragischen Figur bis ins späte 19. Jahrhundert geltend gemacht werden. Auch bei Noverre werden die Protagonisten seines tragischen Balletts *Der gerächte Agamemnon* über die Dreifachspaltung des Körpers in Szene gesetzt. In der Delsarte-Rezeption von Shawn um 1900 schließlich zeigt sich die Favorisierung der Sukzessionen. Die Opposition entspricht ästhetisch nicht mehr der Grazie, sondern gilt von nun an als Ausdruck von Kraft und Stärke. Es kommt zu einer Betonung ihrer vital-physischen und exzentrischen Qualität, nicht nur in der Klassifizierung der Pose, sondern auch in der Bestimmung von Bewegungsführungen, in der sich zwei oder mehrere Körperteile in unterschiedliche Richtungen bewegen.

Eine weitere Resonanz des Tragischen in *Excelsior* ist die Positionierung der mimischen Figuren zueinander. Ihre Nähe oder Distanz im

---

[760] Vgl. Shawn, *Every little movement*, 27 und 53.

räumlichen Verhältnis zueinander intensiviert emotionale Stimmungen und entspricht der Übertragung der delsarteschen Erkenntnisse über die Geste auf choreographische Anordnungen von Ted Shawn in *Every little movement*: Das parallele Gegenüberstehen erzeugt den Eindruck von Geradlinigkeit, die Abkehrung von einer anderen Person Unehrlichkeit oder Betrug.[761] In der Finsternis-Szene wechselt das Machtverhältnis zwischen den Figuren mehrere Male. Am Beginn ist die Figur der Finsternis mit aufgerichteter Haltung am Podest höher positioniert als die Figur des Lichts, die in gebeugter Haltung unter ihr sitzt. Im Moment ihrer Befreiung und zugleich Erhebung steigt der Dämon herunter. Die beiden Figuren (inter-)agieren gleichwertig auf einer Ebene. Die nächste Sequenz zeichnet sich durch einen dynamischen Wechsel von Nähe und Distanz, einhergehend mit Zuwendung und Abwendung der beiden Körper aus. Nach einer kurzen direkten Interaktion, einem scheiternden Unterwerfungsversuch, tritt das Licht als Siegerin ab und die Szene schließt mit einem Soloauftritt der Finsternis, in dem Gesten der Verzweiflung vorherrschend sind.

Der Gott der Finsternis wird in *Excelsior* als moderner und vitaler Ausdruckskörper in Szene gesetzt. Bei seinen Affektdarstellungen (Zorn, Verzweiflung, Macht etc.) handelt es sich um adaptierte und variierte Mustergesten und -posen des 19. Jahrhunderts (siehe Blasis und Delsarte), die höchst energetisch und dynamisch präsentiert werden. Obwohl die dramaturgische Profilierung der Figur nicht durch Ambivalenzen bestimmt ist, können die in Szene gesetzten Affekte in ihrer ereignisgenerierenden Qualität als Residuen der alten Patheme interpretiert werden.

AGENTIN DES GEISTIGEN AUSDRUCKS: ZUR FIGUR DER ZIVILISATION

Die Zivilisation wird durch die Prima Ballerina Assoluta verkörpert. Ihre tanztechnische Virtuosität korrespondiert mit der inhaltlichen Idee des Fortschritts in der neuen Welt und folgt den Regeln der Perfektion, die schließlich Grazie, Schönheit und Eleganz in Erscheinung bringen soll. Die Ballerina ist Transformationsfigur: Sie wechselt innerhalb des Balletts sechs Mal ihre Rolle. Das heißt, dass sie nicht ausschließlich die

---

[761] Vgl. Shawn, *Every little movement*, 54.

Hauptrolle der Zivilisation verkörpert, sondern in fünf anderen Gestalten auftritt. Diese sind nicht losgelöst von dieser ersten Allegorie der Zivilisation zu verstehen, sondern stellen eine Erweiterung beziehungsweise Entgrenzung einer klar profilierten Rolle dar.

Carlo Blasis fordert schon in *The Code of Terpsichore* (1830) eine „fröhlichere Tragödie", in der das Herz „sanfte" und manchmal „pathetische", doch nie „schauderhafte" Erfahrungen macht.[762] Die idealen Hauptfiguren dieser (tanz-)theatralen Adaptierung, die „lebhafte" Imaginationen statt gefährliche Illusionen auslöst, sind ausdrucksstarke Allegorien. Durch sie können die „passioni piacevoli" (freudvolle Gefühle) hervorgebracht werden.

> „She changes her personification – and associated costume and technique – six times: from ‚genius' of Civilisation, in Light's allegorical scene, she becomes the symbol of Electricity in the ‚Telegraph Deliverymen' scene, a flirtatious young Cosmopolitan (‚Cosmopolitan Civilisation') in the homonymous scene situated on the banks of the Suez Canal, a sensual woman in the passo a cinque in ‚Abolition of Slavery', and then, in the passo a due in the same scene, she becomes an exuberant drummer in the Quadrille of the ‚Nations'. Though she represents an allegorical character in all her transformations, she nevertheless lets the audience see her earthy side: her charming smile, her pleasing way, her beauty, and, above all, her fine legs, slyly revealed to view."[763]

Die Transformationsqualität der Zivilisation ist durch den Kostümwechsel und durch ein jeweils der Allegorie entsprechendes spezifisches Schrittmaterial bestimmt. Dies erzeugt eine komplexe ästhetische Erfahrung, die im Jenseits von eindeutigen Rollen- und Bedeutungszuweisungen liegt. Das Verfahren der Vervielfachung entspricht der neuen Zivilisationsidee.

In der zweiten Szene des Licht-Balletts, das die „großen" und monumentalen Errungenschaften der Geschichte, nämlich Dampf, Telegraf, Suez und Cenis, mit „goldenen Buchstaben" als Symbol für den Anfang des modernen Zeitalters zeigen soll, kommt es zum ersten längeren solistischen Auftritt der Prima Ballerina als Figur der Zivilisation. Die Variation der Ballerina ist als ein Soloauftritt konzipiert, der bei Stillstand des gesamten Corps de Ballet stattfindet: „La Civilità. Variazione delle prima ballerina. Tutto il corpo di ballo è fermo. Il passo non è suddiviso in figure. Entrata in diagonale a base di cabrioles in

[762] Vgl. Blasis, *The Code of Terpsichore*, 168.

[763] Pappacena, An Analysis of the Ballet Structure, 276.

arabesque, terminante con chaînés.“[764] Das Hauptaugenmerk liegt auf der virtuosen Ausführung der temporeichen, schnellen Schritte und der choreographischen Ausrichtung an der Diagonale. Dies markiert den Auftakt zur Feier des zivilisatorischen Fortschritts. Leichtigkeit in den Sprüngen, perfektionierter Spitzentanz und schnelle Pas bestimmen ihre tänzerischen Aktionen in *Excelsior*. Die Ballerina profitiert von der starken Technik der Schule der Mailänder Scala. Die Phrasierung selbst ist schematisch, es kommt zu formelhaften Wiederholungen von Schritten oder Schrittfolgen. Die Idee der Zivilisation und des Fortschritts manifestiert sich bei Manzotti nicht in der Erweiterung des tradierten Ballettvokabulars, sondern in der Virtuosität der Ausführung. Das Klassisch-Akademische dient zur Sichtbarmachung des Fortschritts. Die Idee der Abstraktion manifestiert sich strukturell und inhaltlich: Symbolische Erscheinungen und die Ausstellung der modernen Errungenschaften werden mittels der virtuosen Balletttechnik in Szene gesetzt. Der „pure“ Tanz in seiner körperlichen Manifestation entspricht der Zivilisationsmetaphorik, die *Excelsior* durchdringt. Man könnte noch weiter gehen und behaupten, dass Manzotti das Bewegungsmaterial nach bestimmten Qualitäten des Fortschritts ausrichtet.

Unterbrochen wird die technisch anspruchsvolle und mit hohem Tempo ausgeführte Variation der Ballerina nach der ersten Diagonale: „Gesti di gioia e di saluto agli astanti (‚Io sono felice, voi con me festeggiate‘), la ballerina si prepara al centro per l’inizio della Variazione.“[765] Plötzlich scheint die Figur der Zivilisation innezuhalten. Das Tempo wird deutlich verlangsamt, sie macht einen weiten Schritt nach links und einen nach rechts, der jeweilige Arm wird in der Höhe der Herzgegend von innen nach außen geführt. Sie dreht sich aus der Frontale auf die Seite, geht mit dem Rücken zum Publikum einen Halbkreis nach hinten, dreht sich wieder nach vorne und führt dieselbe Begrüßungsgeste nach rechts wie nach links (in Richtung Corps de Ballet) aus. In der Bühnenmitte führt sie beide Arme in Brusthöhe, senkt sie, führt sie seitlich und senkt sie wieder ab, bevor diese – kurz vorm Torso überkreuzt – über den Kopf gestreckt werden. Die Figur der Zivilisation geht auf Spitze und dreht sich mehrere Male. Diese Pirouette markiert die Transformation von der gestischen Abfolge zur nächsten Passage von virtuos ausgeführtem Schrittmaterial:

---

[764] Pappacena, Dal quaderno, 93.

[765] Pappacena, Dal quaderno, 93–94.

„Breve introduzione e 35 battute di Allegretto a base di coupé-gargouillade, coupé-ballonné, rapidi pas de bourrée; una diagonale di brisés, ritorno al centro della scena, ultima parte a base di cabrioles in arabesque, échappés sulle punte e pas de bourrée; diagonale di conclusione."[766]

Die Referenzen für die Zivilisation sind in Carlo Blasis' L'Uomo fisico, intellettuale e morale weniger offensichtlich als für das Licht oder die Finsternis, deren Gesten oder Posen sich in einer oft genauen Entsprechung in den Musterbögen und Skizzen wiederentdecken lassen. Oder vielleicht besser gesagt: Es lässt sich weniger eine strukturelle Ähnlichkeit herstellen, als dass sich vielmehr die Ästhetik entspricht. Bildtafel V beispielsweise visualisiert in einer Dreierfiguren-Konstellation das Ideal der Grazie und des Antigraven im Ballett der historischen Romantik: „Fig. 9, 10, 11. Tenerezza, piacere, amore, gioia, scherzo, brio, danza. Movenze facili. Atteggiamenti graziosi."[767] [Abb. 25] In der Hauptfigur (Fig. 10) wird über die Elevation, das Schweben, die Flügel, das flatternde Kostüm und den Blumenkranz ein Bild der Ballerina konstruiert, das sie als zeitloses und sich zwischen den Welten bewegendes Wesen präsentiert. In Excelsior wird sie schließlich zum Symbol und zur Metapher des Fortschritts.

In der Bildtafel IV, in der Blasis die Theorie der Schwerkraft auffächert, lassen sich unmittelbare Bezüge zur Figur der Zivilisation herstellen.[768] Das perfekte Gleichgewicht ist nicht nur ein tanztechnisches, sondern auch ein ästhetisches Ideal: „[…] fig. 3, 4, 5, 6. – In queste figure la posizione del corpo e delle braccia, mantengono in perfetto equilibrio tutta la persona."[769] [Abb. 24]

Zur besonderen Herausforderung des Menschen wird es, seine Balance in komplizierten und komplexen Attitüden beizubehalten. Die

---

766 Pappacena, Dal quaderno, 93–94. Biancifioris technische Änderungen sind: „Variations by Civilisation. Civilisation's entrance (diagonal and salutations) confirms to the Cecchetti version. The series of steps in the Resurgence Dance is almost identical to the Cammerano version (this part is missing in the Cecchetti version) with increased difficulty: gargouillardes in the first series (from the Galimberti jumped on points), ronds the jambes en l'air sautés in the third series, but échappé with changement sautés sur les pointes (Galimberti) in the place of entrechat quatre-échappé (Cammarano) in the second series (the withdrawal)." Pappacena, The New *Excelsior*, 320.

767 Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, 221.

768 Signifikanterweise ist diese Bildtafel für die Analyse der mimischen Figuren nicht von Relevanz gewesen.

769 Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*, 219.

wichtigste Bewegungsfigur im 19. Jahrhundert, die einen liminalen Zustand verkörpert, ist die Arabeske.[770] Die Beibehaltung des Gleichgewichts in der Tanztechnik des 19. Jahrhunderts wird an die Grenze des bewegungstechnisch und körperlich Möglichen geführt. Das heißt, dass der Schwerpunkt weit aus der Körpermitte verlagert wie der Erdanziehungskraft entgegengesetzt wird. Gleichzeitig ist die Arabeske als Attitüde mit einem Moment des Stillstands verbunden. Dies verlangt eine hohe tanztechnische Virtuosität. Francesca Falcone verortet das Innehalten der Bewegung in der zeitgeistigen Präferenz für klassische Linien und Proportionen.

> „Consequently, it must have been the new taste for classical lines and proportions at the end of the eighteenth century that had a direct bearing on the prolonged pause after a movement, notably in the widespread fashion created by the attitudes of Lady Hamilton and of Madame Vigée-Lebrun, and in the long poses French actors still used on stage toward the end of the eighteenth century."[771]

Durch das Innehalten beziehungsweise den dynamischen Wechsel von Bewegung und Innehalten wird die prekäre Arabeske mit etwas aufgeladen, das man als ein kleines ereignisgenerierendes Pathos im Sinne eines sprunghaften Übergangs von einem Zustand in einen anderen bezeichnen könnte. Die Figuren 14 und 15 der Bildtafel IV sind „fliegende Arabesken", in denen die Privilegierung von Ereignishaftigkeit in der Kunst des Tanzens deutlich wird. Auch die Figuren 4, 5, 6, 10, 13 verweisen auf eine tanztechnisch höchst virtuos modellierte Körperlichkeit. Diese Attitüden/Posen korrespondieren mit den motorischen Aktionen der Zivilisation in Excelsior. Sie vermitteln durch ihre „vermeintliche Instabilität" den Eindruck des Präsentischen: „Posen in Arabesken werden zu retardierenden oder beschleunigenden Kulminationsmomenten technischer Virtuosität; ihre vermeintliche Instabilität gestaltet nicht nur die räumliche sondern auch die rhythmische Struktur des Bewegungsablaufes."[772]

Die ereignisgenerierende Arabeske der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird nach 1850 zum enkulturierten Bestandteil des Ballettvokabulars. Ihre zunehmende Kodifizierung, die mit einer Steigerung der technischen Anforderungen in der Ausführung und dekorativen

---

[770] Siehe das Kapitel ‚Figurationen und Formationen des A-Tragischen im 19. Jahrhundert. I: Arabeske'.

[771] Falcone, The Evolution of the Arabesque, 89.

[772] Jeschke et al., Arabesken, 176.

Komponenten wie Multidirektionalität einhergeht,[773] spiegelt sich in der Ausführung in *Excelsior*. Die Arabeske bleibt als dynamische Bewegungsfigur erkennbar, gleichzeitig tritt sie signalhaft als Ausdruck von Geschwindigkeit, Fortschritt und Futurismus in Erscheinung: „Entrata in diagonale a base di cabrioles in arabesques, terminante con chaînés. […] ultima parte a base di caprioles in arabesques, échappés sulle punte e pas de bourée, diagonale di conclusione."[774]

Nach der delsarteschen Phänomenologie des Ausdrucks verkörpert die Figur der Zivilisation am ehesten den intellektuell-geistigen Seinszustand des Menschen. Allerdings manifestiert sich dieses Prinzip bei ihr nicht in einer spezifischen Körperpartie wie im Kopf- oder Halsbereich oder in konzentrischen Gesten. In der Formalisierung und Abstraktion von Körperlichkeit im Ballett, das sich in der Entstehungszeit von *Excelsior* in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Ausdrucksfigur des Klassischen herausbildet, wird eine bestimmte Idee vermehrt durch energetische Formen (Bewegungen, Raumlinien, choreographische Formationen) sichtbar gemacht.[775] Die Elevation, die vielzähligen Sprünge und das technisch anspruchsvolle Schrittmaterial betonen die Verbindung mit der geistigen Welt, für die – dem neuen Zeitgeist entsprechend – Kontemplation nicht mehr Bedingung ist, sondern die vielmehr mit der Geschwindigkeit der Moderne in Beziehung gesetzt und aufgeladen wird:

> „Il Risorgimento. […] Tre sequenze della Civilità (1ª con spostamento in avanti: gargouillades alternando le gambe; 2ª con spostamento indietro; entrechats quatre-échappés; 3ª con spostamento in avanti: ronds de jambe en l'air alternando le gambe) con accompagnamento corale del Corpo di ballo.
> Passaggio nella disposizione successiva: uscita dell[a] Civilità […]."[776]

Die Zivilisation als Figur löst sich in viele Erscheinungsformen auf, in denen das Geistige in der (Tanz-)Kunst durch Sprünge von einem Zustand in den anderen erfahrbar wird. In diesem Sinne verbinden sich in der Ballerina das Physische und das Geistige. Schließlich wird mit dem Körper als Instrument keine spezifisch individuelle, doch im Wortlaut des 19. Jahrhunderts „reine" oder „absolute" Schönheit sichtbar.

---

773 Vgl. Jeschke et al., Arabesken, 181.

774 Pappacena, Dal quaderno, 94.

775 Ted Shawn differenziert diesen Gedanken in *Every little movement* nicht aus, doch zeigt er sich implizit in seiner Klassifikation der Bewegungsführung.

776 Pappacena, Dal quaderno, 94.

Die Dreiteilung des Menschen zeigt sich in Excelsior nicht nur oberflächlich in der Rolleneinteilung (Licht, Finsternis, Zivilisation), sondern manifestiert sich tiefenstrukturell in den Posen, Gesten und Bewegungen der drei Figuren. Die vor allem gestisch agierende Figur des Lichts fungiert als Agentin des seelischen Ausdrucks. In der Figur der Finsternis wird der Rückzug des Tragischen in den Affekt unmittelbar körperlich präsent(iert). Und in der Figur der Zivilisation schließlich offenbart sich das Geistige in der Tanzkunst, das mit der modernen (Er-)Findung von Abstraktion einhergeht. Alle drei Ausdrucksfiguren werden im Kontext der modernen Vorstellungen konzipiert, in der das Tragische als großes theatrales Ereignis im Sinne einer Zusammenfügung von Jammer und Schauder erweckenden Geschehnissen von der tanztheatralen Bühne verschwindet.

RHYTHMISIERTE GRUPPEN

Die Sedimentierung des Tragischen in pathischen Gesten korresponiert in Excelsior mit der Aufwertung von großen allegorisierten Gruppen. Drei Aspekte werden in Zusammenführung mit den Erkenntnissen aus dem Kapitel „A-Tragische Figurationen und Formationen“ als Denkmodell für die Detailanalyse von rhythmisierten Gruppen im Kontext der historischen und genretypischen Transformation des Tragischen im 19. Jahrhundert dienen: Erstens die Idee von Ornamentalität, zweitens die Privilegierung des Gesamteindrucks, der mit der Vernachlässigung der Perfektion im Detail einhergeht, und drittens die Inszenierung der chorischen Bewegung.[777] In Excelsior, soviel sei vorweggenommen, wird in der Tanzgruppengestaltung der ereignisgenerierende Moment der Rhythmisierung aufgegriffen, doch die schöne Form in der neuen Ordnung des Chorischen streicht die Ambivalenz als eine Grundbedingung des Tragischen aus.

In *Excelsior* als zeitgeistiges und monumental-ornamentales „Gesamtkunstwerk“ des 19. Jahrhunderts ist das Corps nicht nur ein Corps de Ballet, sondern ein Corps, das verschiedene Aktionen (Tanzen,

[777] Vgl. dazu Pappacena, An Analysis of the Ballet Structure, 274. Flavia Pappacena kristallisiert drei wesentliche Faktoren für Gruppenformationen im Tanztheater der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts heraus: „In this context Manzotti’s compositional technique is distinctly highlighted as we note his propensity for grand frescos, for the large overview and the choral movements.“

Singen, Musizieren ...) ausführt. Zur Zeit der Inszenierung hat sich die meist aus Tänzerinnen zusammengesetzte Gruppe aus ihrer Funktion als Begleitung oder Rahmung eines Balletts gelöst[778] und gewinnt an Eigenständigkeit.[779] Die Variationen von Stellungen, Bodenwegen und Gruppenformationen des Corps de Ballet bilden eigene Szenen.[780] Die Gruppe dient vor allem als Mittel, um spektakuläre visuelle Effekte zu erzeugen:

> „The ballerina's stardom was rivaled by a large number of female dancers able to make technical feats with a synchronic perfection. With passing of time many extras were added to the corps de ballet; these dancers could accomplish technical evolutions with props of any kind and transformation scenes […].“[781]

Der Italiener Luigi Manzotti entwickelt eine besondere Virtuosität in der Gestaltung der sogenannten „Ballabili“, den tänzerischen Gruppenformationen in den italienischen Balletten des 19. Jahrhunderts in der Nachfolge von Giuseppe Rota.[782] Dieser schreibt 1859 im Vorwort zu seinem Ballett Cleopatra:

> „Se qualche successo ottennero le mie composizioni coreografiche ciò attribuisco in gran parte nell'essermi discostato dalle classiche forme dei miei predecessori, abdicando ai grandiosi quadri plastici, alla complicazione dei gruppi, al metodico intreccio dei ballabili, dove il rigore dell'arte bene

---

778 Vgl. beispielsweise den Eintrag „Gruppe, Gruppirung“ im *Theater-Lexikon* (1841): „Beim Ballett versteht man unter G., außer des Wortes allgemeiner Bedeutung, insbesondere [...] die symmetrische, meist pyramidalische Aufstellung mehrerer, oft gleichgekleideter Figuren [...].“ Düringer, Philipp Jacob; Bartels, Heinrich Ludwig (Hg.): *Theater-Lexikon. Theoretisch-practisches Handbuch für Vorstände, Mitglieder und Freunde des deutschen Theaters*. Leipzig: Wigand, 1841, 544–545, hier 544. Zitiert nach Oberzaucher-Schüller, Gunhild: Die Gruppe als begleitendes Instrumentarium im Theatertanz des 19. Jahrhunderts. In: Jeschke, Claudia; Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung*. Berlin: Vorwerk 8, 2000, 274–290, hier 278.

779 Vgl. Oberzaucher-Schüller, Die Gruppe als begleitendes Instrumentarium, 274.

780 Es entstehen sogenannte „Musterbücher“, in denen verschiedene Gruppenformationen des Corps de Ballet visualisiert sind. Diese können versatzstückartig für zukünftige Choreographien adaptiert werden. Vgl. Oberzaucher-Schüller, Gunhild: Berliner Skizzen. In: Oberzaucher-Schüller, *Souvenirs de Taglioni*, Bd. 2, 239–256, hier 242.

781 Falcone, Francesca: A New Discovery in the Field of Choreographic Notation. In: Haitzinger, Nicole; Jeschke, Claudia (Hg.): *Tanz und Archiv. ForschungsReisen. Historiografie*. Heft 3. München: epodium, 2010, 100–112, hier 104.

782 Giuseppe Rota (1823–1865) wurde von seinen Zeitgenossen als Erfinder des Genres des „grande ballabile“ genannt. Vgl. Falcone, A New Discovery, 105.

spesso mi parve contrastasse colla logica, e più ancora col gusto dei tempi. Non credo aver creato nuove fogge di danze; bensì ho cercato di innestarle opportunamente all'azione, dando ad esse l'impronta caratteristica dell'epoca e della località, onde evitare gli sconci anacronismi; però trattando argomenti moderni, mi giovai delle polke, dei valzer, dei galoppes, delle mascherate, ecc. cercando colla vivacità dei colori e colla varietà delle linee supplire alle eleganze più castigate dell'antica scuola."[783]

Rota fächert die wesentlichen Aspekte der tänzerischen Neuerungen im Ballett seiner Zeit auf. Er wendet sich explizit von den „klassischen" Gruppenformationen ab, die er als großangelegte plastische Tableaus, als komplizierte Gruppierungen und als ein mit choreographischer Handwerkskunst hergestelltes Gewebe von Tänzen definiert. Deren „züchtige Eleganz" der alten Schule und Strenge widerspricht der Logik und der Ästhetik der neuen Zeit. Gleichzeitig betont Rota, dass er selbst keine neuen Tänze erfunden hat, sondern auf ein Repertoire (Polkas, Walzer ...) zurückgreift. Diese werden wie Versatzstücke in die neuen Gruppenchoreographien integriert. Die Tänzer werden so formiert, dass sie eine „lebendige Farbigkeit" und eine „Varietät in den Linien" in Erscheinung bringen.

Manzotti gibt in *Excelsior* der Gestaltung von Tänzen ohne inhaltliche Funktion viel Raum, ohne die mimischen Szenen zu vernachlässigen. Die Erneuerung der Ballettstruktur durch die Zusammenführung beider Komponenten korrespondiert mit dem Topos des Balletts, das eine Hymne an den Fortschritt ist und in seiner Vision einer neuen Welt alte technische Errungenschaften als Grundbedingung für die zukünftige Zivilisation aufwertet. Von besonderer Bedeutung sind die Allegorien, die nicht nur für die Rollenprofilierung der Hauptfiguren eine Rolle spielen, sondern auch wesentlich für die verschiedenen Gruppenformationen sind.[784] Die symbolhaft aufgeladenen Allegorien haben in *Excelsior* keine spezifischere inhaltliche oder tiefere mythologische Bedeu-

---

783 Rota, Giuseppe: *Cleopatra, azione mimica in 5 atti del coreografo Giuseppe Rota da rappresentarsi al Teatro Apollo in Roma nella stagione di Autunno 1859*. Rom: Gio. Olivieri, 1859, 3. Zitiert nach Falcone, A New Discovery, 105.

784 In der Siegesfeier im Tempel des Lichts tritt eine Vielzahl von Allegorien auf, die tänzerisch in Gruppenformationen repräsentiert werden. Vgl. Pappacena, Flavia: Analysis and Reconstruction of the Pas de Deux in the Third Scene of Luigi Manzotti's Gran Ballo *Excelsior*. In: Malkiewicz, Michael; Rothkamm, Jörg (Hg.): *Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett*. Berlin: Vorwerk 8, 2007, 171–186, hier 174.

tung. Sie funktionieren vielmehr als optische Signale, wenn auch eine Ordnung existiert, die der Hierarchie im Corps de Ballet entspricht.

Exemplarisch für Manzottis Konzept der Rhythmisierung von Allegorien ist die zweite Szene des ersten Aktes: In der filmischen Version von *Excelsior* sind die Figur des Lichts mit einer Fackel in der Hand und die Figur der Zivilisation mit einem hochgestreckten Arm auf einem zentralen Podest zu sehen. Die Pose der beiden, nicht nur metaphorisch, sondern durch eine Hüftumarmung vereinten Akteurinnen, stellt den Sieg über den Dämonen und die alte Welt dar. Die Finsternis tritt mit einer formelhaften Wiederholung der Bewegungen und Gesten (Berührung des Kopfes mit den Händen als Geste der Furcht und Verzweiflung) in Richtung des Corps de Ballet und mit dem Rücken zum Publikum ab. Das Licht repetiert ebenfalls aus der ersten mimischen Szene bekannte signifikante Gesten der Freude (Kuss, Strecken der Arme über den Kopf ...). Im Unterschied dazu werden die Gesten nun nicht mehr in Verbindung mit Bewegungen/Schritten durch den Raum ausgeführt. Die Figur des Lichts agiert als lebendige Skulptur. Motorisch sind lediglich Oberkörper, Arme und Kopf aktiviert. Die isolierte und fragmentierte Gestenfolge wird schließlich von der Zivilisation gemeinsam mit dem gesamten Corps de Ballet wiederholt. Manzotti achtet auf das Symmetrieprinzip, in dem er die Gestenfolge nach Positionierung der verschiedenen Gruppen des Corps de Ballet im Raum je nur links oder rechts ausführen lässt. Die Zivilisation ist zugleich Hauptfigur, die in „Einheit" und „Harmonie" mit dem Licht auftritt, wie Teil des Corps de Ballet, indem sie die Gesten ihrer Verbündeten im Ensemble zuerst mit einem Arm und schließlich mit beiden wiederholt. In dieser zweiten Szene des ersten Akts von *Excelsior*, die explizit als „danza" bezeichnet wird und vor allem aus „ballabili" besteht, reduziert sich die Verkörperung des Emotional-Seelischen auf zeichenhafte Gesten. Man kann hier schon von sich ankündigenden „Topos-Formeln" des (avantgardistischen) Tanzes um 1900 sprechen:[785]

---

785 Gabriele Brandstetter führt den Begriff „Topos-Formel" zur Perspektivierung des (modernen) Tanzes um 1900 in Anlehnung an Aby Warburgs „Pathos-Formel" ein. „Die Pathosformel ist definiert als Bildmuster von symbolisch geprägten Ausdruckswerten der Bewegung, die im Inventar des kulturellen Gedächtnisses gewissermaßen formelhaft abrufbar und transformierbar erscheinen. In analoger Weise wird der Begriff Topos-Formel, wobei Topos hier einerseits den Raum, den Ort der (Tanz-) Bewegung im direkten Wortsinn meint; im übertragenen Sinn dann andererseits die „Örter" – „Ausdrucksschemata" (Lothar Bornscheuer)." Brandstetter, *Tanz-Lektüren*, 30.

> „Der Raum und die Relationen der ihn bestimmenden kinetischen Parameter sind das Thema und das Medium von Toposformeln; der Begriff ‚Toposformel' bezieht sich mithin auf prägende Figuren, ‚Formeln' der räumlichen Relationen in typischen Darstellungskonfigurationen des Subjekts und seines Umraums. Im Gegensatz zu den Pathosformeln, die die Erscheinungsformeln und die modernen Umprägungen von Affekt-Engrammen in Körper- und Bewegungsbilder des Tanzes transportieren, erscheinen die Toposformeln als spezifische Varianten des Prozesses der Abstraktion in der Kunst der Moderne."[786]

Die „Toposformel" in *Excelsior* zeichnet sich durch ein ihr unterliegendes Konzept der Rhythmisierung des Raumes mittels Körper und Bewegung aus.

RHYTHMISIERUNG MITTELS CHOREOGRAPHIE

In Cammaranos Inszenierungsnotat sieht man auf dem Blatt mit dem „Alzata della tela" den Beginn der Lichtszene mit der Positionierung der Körper im Raum.[787] [Abb. 49] Die performativ-gestische Interaktion der ersten Finsternis-Szene auf der Vorbühne ist im Bild noch gegenwärtig, und gleichzeitig eröffnet sich dem Blick des Betrachters das Grand Tableau.[788] *Excelsior* spielt mit der plötzlichen Erscheinung des Lichttempels, der sich nach drei Seiten (links-oben, rechts-oben und rückwärts-oben) ausdehnt:[789] „La scena si trasforma: sfolgorante

---

786 Brandstetter, *Tanz-Lektüren*, 30–31.

787 Vgl. Pappacena, *Excelsior*, 170. Mit Hilfe einer Legende der Symbole („Segni particolari e personaggi del primo Ballabile"; vgl. Pappacena, *Excelsior*, 169) lassen sich die einzelnen Farbpunkte den auftretenden Hauptfiguren (Prima Mima, Prima Ballerina, Primo Mimo) und Figurengruppen (von Ballerinen zu Figuranten, Komparsen, Musikern und Kindern ...) zuordnen. Im choreographisch-inszenatorischen Notat werden die symmetrische Anordnung der Plateaus (als geometrische Formen in Ausrichtung auf die Mittelachse) und die Konstruktion von Figurationen (Körper als Farbpunkte und Kreise mit Nummern) in Draufsicht wie auch Licht und Finsternis am unteren Bildrand als farbig-realistisch skizzierte Figuren in Frontalansicht visualisiert.

788 „Die Inszenierungsnotate versuchen einerseits das, was man sehen und darstellen konnte, zu figurieren. Andererseits verweist die Wahl der graphischen Zeichen auf eine Wahrnehmungsebene jenseits des Visuellen. Das Bild ist so kein mimetisches Abbild, keine Imitation des realen Geschehens; vielmehr formen variable und komplexe Parameter Synthesen und Hybride aus Gesehenem, Vorgestelltem und körperlich und tänzerisch Präsentiertem." Jeschke, Nach-Schriften, 497.

789 Vgl. Pappacena, Dal quaderno, 92.

appare il ‚Tempio delle Luce'".[790] Das elektrische Licht erstrahlt (von der rechten Seite des Publikums), die intensive Illumination kündigt den Sieg des Fortschritts und der neuen Technologien an. Manzotti operiert gezielt mit der inszenatorischen Kontrastierung: Von der Proszeniumsbühne mit nächtlicher Stimmung wechselt er zur Tiefe des dreidimensional konzipierten Raums mit verschiedenen Ebenen und vom gestischen Spiel zweier Figuren (Zoom, Großaufnahme) zu Gruppenformationen (Totale, Tiefenwirkung).[791] Körper und Raum sind je nach Szene relational aufeinander bezogen und die spezifische Raumwirkung wird vom Körper (mittels Gesten) oder von den Körpern (Formierungen) hergestellt. Manzotti bezieht sich paradoxerweise in seiner Raumkonzeption und der Übertragung seiner im 19. Jahrhundert verortbaren futuristischen Idee in Körperlichkeit auf die (Denk-)Figur des Klassischen, die in ihrer jeweiligen Zeitgebundenheit als zeitlos, das heißt als ahistorisch und akulturell verstanden wird. Seine Referenz sind tradierte theatrale und neue Raumkonzepte, die alternierend eingesetzt werden. Der Tempel mit einem „Stempel des Klassischen" („[u]na imponente struttura architecttonica di stampo classicheggiante") meint keineswegs die originalgetreue Rekonstruktion eines attischen Theaterbaus. Es ist vielmehr ein signalhaftes Klassisches, das im eklektischen *Excelsior* als Signum einer strahlenden Zukunft eingesetzt wird. Die antike Form ist allerdings in seiner modifizierten Gesamtkonzeption als Theater im Theater, das heißt spezifischer als Setting (mit Skene, Orchestra und Rängen) in einer zweigeteilten Guckkastenbühne (Bühne, Zuschauerraum) integriert.[792] Das Corps de Ballet und die Komparsen sind in verschiedenen Positionen auf den Rängen angeordnet. Während der Inszenierung werden eingebaute Plateaus so umpositioniert, dass die verschiedenen Gruppenformationen ihre größte Wirkung entfalten können. Manzotti schichtet verschiedene theatrale Raumkonzepte ineinander, um einen synthetischen Gesamteindruck hervorzurufen.

Die Idee des „magischen Totaleindrucks" in *Excelsior* basiert auf Prozessen der Abstraktion und wird vor allem durch die choreographisch-funktionale Anordnung von Körpern im Raum hergestellt. Diese entspricht der Ensemblehierarchie (der Mailänder Scala). Die

790 Pappacena, Dal quaderno, 91.

791 Die Ähnlichkeiten zu (frühen) filmischen Verfahren sind offensichtlich.

792 Die Illustrationen zu *Excelsior* visualisieren den theatralen Bühnenraum. Vgl. beispielsweise die Illustration in *Il teatro illustro* vom 3. März 1881, abgebildet in Pappacena, *Excelsior*, 157.

Struktur und Erscheinungsform der Körper im Raum wirkt dekorativ und ornamental. Dieser Eindruck verstärkt sich durch den Einsatz von Requisiten, die zugleich als Extensionen des Körpers wie als Symbole für die Allegorien funktionieren. Die Auflistung der Personen gibt einen Einblick in das monumental-ornamentale Konzept von Manzotti. Eine Vielzahl von Tänzerinnen und Komparsinnen sind in einer genau bestimmten Hierarchie der Allegorien positioniert.[793] Die tänzerischen Großformationen im ersten Akt werden aus allegorischen Gruppen zusammengesetzt, die räumlich auf verschiedenen Ebenen positioniert sind. Nach den drei Hauptallegorien sind es der Ruhm, die Eintracht und die Erfindung, die in räumlicher Nähe des Paares Licht und Zivilisation (eine Stufe unter ihnen) positioniert sind.[794] Dadurch wird der Tanzraum gleichzeitig in die Tiefe und in die Höhe ausgedehnt. Die ersten Tableaus in der Licht-Szene sind durch eine Gleichgewichtung der verschiedenen untergeordneten Gruppen bestimmt, die choreographisch meist symmetrisch und an der Mittelachse ausgerichtet werden.

Wiederholt setzt der Choreograph das Corps de Ballet als „lebendiges Requisit“ ein. Es handelt sich dabei um ein weit verbreitetes Verfahren: Die Gruppe wird zu dieser Zeit europaweit als „Ausschmückung“ funktionalisiert.[795] Das Schrittmaterial und die Choreographie sind in *Excelsior* jedoch anspruchsvoller als in den Shows der Unterhaltungstheater (Varietés, Music Halls) in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.[796]

---

793 „Su palcoscenico, ai piedi delle Luce e della Civiltà sono schierate le prime tre quadriglie della gerarchia di genii: La Fama, la Concordia, L’Invenzione. Ai lati, leoni (a forma di sgabello) con i genii della Forza; dietro di loro, in doppia fila longitudinale, Arti e Scienzia; in avanti sulla sinistra, a concludere la fila, la Banda (12 elementi). Al centro, sotto la curva del mondo, i Trombettieri della Fama (veri) suonano la tromba. Sulla struttura sovrastante sono disposti in ordine gli altri genii: Costanza, Valore e la Forza, e più in alto gli Amori ecc., anch’essi con le rispettive insegne. Sui praticabili a forma di quattro di cerchio sono piazzati i simboli dell’Unione. Sulle scale laterali, altri genii di Concordia e Invenzione. Sul fondo in alto, disposte a semicerchio, le Cantatrici di gloria con la cetra in mano, chiudono il „tableau“ disegnando un’abside.“ Pappacena, Dal quaderno, 92–93.

794 Diese drei Gruppen, bestehend aus jeweils acht Ballerinen des Corps de Ballet, formieren sich zu den ersten drei Quadrillen

795 Vgl. zur Gruppe als „Ausschmückung“ Arend, *Die Münchner Zeit*, 81–83.

796 „Il passo a otto è composto da 4 moduli: A, B, A’, C. […] I passi base sono cabrioles en arabesque, contretemps con entrechat cinq (A, A’), piccoli emboîtes con pas de bourrées (B), jetés di diverse velocità.“ Pappachena, Dal quaderno, 93.

Den Höhepunkt des Seherlebnisses in *Excelsior* bildet der (dritte) Tanz „Il Risorgimento": „Gran ballabile eseguito dall'intero Corpo di ballo e dalla prima ballerina."[797] Die zeitgenössischen Rezensionen beziehen sich nicht zufällig hauptsächlich auf die bildhafte Qualität der Gruppenformationen „zwischen Schau und Verkörperung" (Claudia Jeschke). Die Kontrastierung und die Abwechslung von Nähe und Distanz in der Choreographie rufen die Wirkungen eines „lebendigen Mosaiks" oder eines „metamorphen Bildes" auf:

> „L'artista che ha regolato i passi è un sapiente pittore, egli ha il pregio di variare i gruppi e d'ottenerne d'ammirabili effetti con gli avvicinamenti e coi contrasti. Sulla scena immensa dell'Eden, scena che misura 28 metri di profondità, egli compone dei mosaici viventi, dei quadri a trasformazione, servendosi di ciascuna danzatrice come di un cubo di vetro veneziano [...]."[798]

Die Choreographie von *Excelsior*, die durch eine spezifische räumliche Rhythmisierung bestimmt ist, changiert zwischen räumlicher Tiefe (Schauraum) und der Herstellung von Flächigkeit (Bild).

RHYTHMISIERUNG MITTELS POSEN UND BEWEGUNGEN

Es lassen sich zwei Arten von Tableaus in Manzottis Licht-Szene von *Excelsior* unterscheiden. In den ersten beiden Tänzen – „La Fama" und „La Civiltà" – bleibt das Corps de Ballet regungslos: „Tutto il corpo di ballo è fermo",[799] während sich zeitgleich die Gruppen der Allegorien im Passo a otto formieren oder die Ballerina ihre Variation tanzt. Die Inszenierung der Tableaus ist bildhaft-dekorativ. Die Funktion des Corps de Ballet ist auf eine innegehaltene Pose beschränkt. Die Multiplizität der stillgestellten Körper entfaltet die intendierte ornamentale Gesamtwirkung. Interaktionen innerhalb des Corps beschränken sich auf Berührungen einzelner Tänzerinnen, bewegungstechnisch und ästhetisch wird die „Fixierung des Standpunktes" betont.[800]

Die Bewegungen des Corps de Ballet – mit Ausnahme der Auftritte der Prima Ballerina – sind auf einfache Schritte und vor allem

---

[797] Pappacena, Dal quaderno, 94.

[798] Dai Giornali: L'Excelsior e la stampa francese. In: Gazetta dei Teatri, 18. Januar 1883, No. 3, 7–8. Zitiert nach Pappacena, Flavia: I fondamenti della struttura del ballo. In: Pappacena, Excelsior, 75–90, hier 80.

[799] Pappacena, Dal quaderno, 93.

[800] Vgl. Jeschke, Tanz-Gruppen, 72.

auf formalisierte Gesten (Heben und Senken der Arme) und auf einfache schematische Muster reduziert.[801] Diese Verfahren intensivieren den Eindruck des Ornamentalen, das in diesen ersten beiden Tableaus mehr bildhaft-statisch als dynamisch wirkt. Der einzelne Körper wird als Teil eines Ganzen eingesetzt, das jeweils in anderen Formen ausgestellt ist. Der Blick des Betrachters wird alternierend auf die Aktionen des Corps de Ballet (Totale) und auf die tänzerischen Solo- bzw. Gruppenauftritte (Zoom) gelenkt. Die Verstärkung des Zoomeffekts (auf die Variation der Ballerina oder den Passo a Otto) erreicht man durch den Stillstand der Großformation und/oder das Innehalten von bestimmten Arrangements. Die Prima Ballerina und die Ballerinen des Passo a Otto agieren sowohl als Teile der Gruppe wie auch als deren Hauptakteurinnen in hervorgehobenen Auftritten. Im Inszenierungsnotat von Cammerano spiegelt sich das im Blatt zu „La Fama. Passo a Otto“ über die Skizzierung der Ballerinen, die als Figuren in einer Reihe auf Spitze mit jeweils einem abgewinkelten Bein und mit Schulterberührung gezeichnet sind.[802] Die Akteurinnen gleichen dabei zeitgenössischen Cancan-Tänzerinnen.[803]

Die Wichtigkeit des harmonischen Equilibriums, die bei Delsarte über die Geste und Körperhaltung des einzelnen, zugleich individuell und universell perspektivierten Menschen verhandelt wurde, lässt sich in der Struktur und Ästhetik der Gruppenformationen wiederentdecken. Auch wird die Erweiterung des singulären Körperumraums durch Requisiten wie Palmwedel, Flügel, Trompeten in vielfältigen Formen und Größen unterstützt. Sie multipliziert sich über die Vielzahl der Tänzerinnen, gewinnt dadurch an Spektakularität und rhythmisiert den Raum.[804] Der Einsatz von Utensilien hat motorische und kinästhetische Implikationen: Der bewegte Körper gestaltet (Zwischen-)Räume und es erhöht sich dadurch die Variationsmöglichkeit des Verhältnisses von Nähe und Distanz zwischen den Tanzenden.

Das Corps de Ballet in *Excelsior* in seiner Funktion der chorischen Rhythmisierung besteht nicht nur aus professionellen Balletttänzern,

---

801 Diese Tänze sind noch in der filmischen Version von *Excelsior* (1913) erhalten.

802 Vgl. Pappacena, *Excelsior*, 167.

803 Über und unter dieser Gruppe beschreibt Cammerano die motorischen Aktionen verbal und notiert die geometrischen Formen bestimmter Bodenwege der Choreographie: „Die entstehende Darstellung liest sich wie ein multivalenter Text – jedoch chaotischer, weil die Leserichtung nicht vorbestimmt ist.“ Jeschke, Nach-Schriften, 497.

804 Vgl. Jeschke, Nach-Schriften, 502.

sondern umfasst eine Vielzahl von semi-professionellen Akteuren und auch Kindern.

> „See for example the ‚Resurgence Dance' (‚Ballabile del Risorgimento'). Here the lumping together dancers, extras little girls and walk-ons, Manzotti develops their interaction through the use of a different formula for each – ballet technique, or an elementary ‚gymnastics' using arm, bust and head – and he moves them in a symmetrical, three-dimensional structured patterns creating special visual effects that contemporaries defined as ‚kaleidoscopic'."[805]

Eine wichtige performative Neuerung im Hinblick auf das „neue" Chorische ist die Integration der sogenannten „tramagnini", halb Gymnasten, halb Balletttänzer, die als lebendige Requisiten eingesetzt werden und die – anders als in der italienischen Tradition üblich – wenig technisches Können vorweisen mussten.[806] Für jede Gruppe entwickelt Manzotti ein jeweils spezifisches Bewegungsmaterial, das von klassisch-akademischem Vokabular bis zur neuen „ästhetischen Gymnastik" reicht. In den großen Gruppenformationen konzentriert sich Manzotti auf die Modellierung des Oberkörpers (Kopf, Brust und Arme). Die Akteure werden über die Ausführung von einfachen Gestenfolgen zu pulsierenden „skulpturalen Gebilden".[807] Manzotti erweitert die Erscheinungen des Corps de Ballet als (architektonische) Ornamente um den Aspekt der Pulsierung. Bewegungstechnisch wird diese Pulsierung über die langsame und rhythmisierte Senkung und Hebung des Körpers oder von Körperpartien (insbesondere des Oberkörpers) nach vorne und wieder in den aufrechten Stand in Kombination mit räumlichen Ebenenwechseln hergestellt. Begleitet werden diese Bewegungen von formalisierten Armgesten und einfachen Schritten, die sich häufig auf den Wechsel von Stellungen beschränken.

Die Sichtbarmachung von Bewegungslinien und Konturen von Körpern im Raum im Sinne einer Oberflächenästhetik geht einher mit der

---

805 Pappacena, An Analysis of the Ballet Structure, 274.

806 Vgl. Pappacena, An Analysis of the Ballet Structure, 278.

807 Claudia Jeschke hat in der Analyse des Musterbuches von Franz Opfermann die verantwortlichen Aspekte für die Gestaltung von Tanzgruppen in der Mitte des 19. Jahrhunderts herausgearbeitet: „Die Gleichschaltung von Körpern in Gruppen einerseits und die Extension der Physikalität durch Requisiten andererseits erscheint als neuer, bereits im Entwurf synthetischer Blick auf den Tanz. Die Tanzenden selbst figurieren als Teile von architektonischen Ornamenten, sie selbst werden so zu skulpturalen Gebilden, die ein reges Abstraktionspotential für die Entwicklung des Performativen zwischen Schau und Verkörperung in sich bergen." Jeschke, Tanz-Gruppen, 75.

Simplifizierung des Bewegungsmaterials des Corps de Ballet. Gleichzeitig steigert sich der Anspruch an die Virtuosität der Ballerina. Beide Aspekte sind ein Hinweis auf die Schaulust der Moderne, die auf den tanztheatralen Bühnen durch die Ballabili befriedigt wird.

RHYTHMISIERUNG MITTELS ZEITTYPISCHER BALLABILI: AUFMARSCH UND FLORIGRAPHIE

> "La danza che egli domanda alla sua piccola armata, non consiste solamente nel gioco delle gambe; egli utilizza anche i movimenti del busto, della testa e delle braccia. Egli ha delle invenzioni da strategista, delle manovre impreviste che sono meravigliose."[808]

Die ironische Geste der Benennung des Corps de Ballet als „kleine Armee" in dieser zeitgenössischen Kritik verweist auf die strukturelle wie ästhetische Ähnlichkeit zwischen militärischen Formationen und dem Ballett, die sich choreographisch unter anderem auch in den Quadrillen zeigt. Es handelt sich dabei um keine Neuerung oder um ein Spezifikum von Excelsior. Der in der Tanzgeschichtsschreibung in Vergessenheit geratene und von Berlin aus agierende Paul Taglioni beispielsweise ist ein direkter Vorgänger von Manzotti gewesen, der das Ballettgeschehen in Mitteleuropa gerade in Hinsicht der Gestaltung von geometrischen (wie auch floralen/ornamentalen) Gruppenformationen maßgeblich beeinflusste.[809] Seine Ästhetik verbreitete sich im kulturellen Raum Mitteleuropas von Oberitalien (Mailand) bis nach Warschau. Die soziokulturelle und politische Neuordnung der Gesellschaft wurde in den 1860er Jahren thematisch wie strukturell im Tanztheater aufgegriffen. Eine Reihe von „Aufmarschchoreographien" finden sich etwa in

[808] Dai Giornali: L'*Excelsior* e la stampa francese. In: *Gazetta dei Teatri*, 18. Januar 1883, No. 3, 7–8. Zitiert nach Pappacena, Flavia: I fondamenti della struttura del ballo. In: Pappacena, *Excelsior*, 75–90, hier 80.

[809] Vgl. Oberzaucher-Schüller, Gunhild: „Immer Künstler, nie Handwerker …". Zu Paul Taglionis Schaffen. In: Oberzaucher-Schüller, *Souvenirs de Taglioni*, Bd. 1, 89–100.

Paul Taglionis Militaria (1872),[810] eben in Manzottis Excelsior (1881) oder in Joseph Haßreiters Puppenfee (1888).[811]

Die nicht inhaltsgebundenen Ballabili der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind einteilbar in „Florigraphien“[812] und „Aufmärsche“[813], die jeweils eine andere – ornamentale oder geometrische – Musterform in Erscheinung bringen. Zweitere können, aber müssen nicht explizit mit nationalen, militärischen oder futuristischen Themen verbunden sein. Das gilt auch für Florigraphien: Obwohl ihr Einsatz oft mit Liebesgeschichten verbunden ist, werden sie auch als Versatzstücke in anderen inhaltlichen Kontexten eingesetzt.

Die Aufmärsche basieren auf strengen geometrischen Formationen, die – wie gesagt – strukturell wie ästhetisch militärischen Paraden gleichen. Die Choreographie der Ballabili in *Excelsior* besteht hauptsächlich aus der Abfolge von geometrischen Figuren, die dynamisch variiert werden. Die Großformationen des ersten Aktes sind nach einfachen Mustern konzipiert (Kreise, Diagonale, Rechtecke, gerade Linien, Dreiecke, Blockformationen ...).[814] Die Choreographie besteht aus einer Abfolge von verschiedenen Figurationen, die nacheinander mit dynamischen Übergängen und mit schnellem Tempo ausgeführt wer-

---

810 Bei *Militaria* handelt es sich um die letzte große Inszenierung von Paul Taglioni, in der er einen neuen Staat propagiert; und er nahm nach dem Befund von Gunhild Oberzaucher-Schüller darin „wohl schon jene Gattung des Aufmarschballetts vorweg, die nur wenig später von Luigi Manzotti, Josef Hassreiter und Katti Lanner zur Meisterschaft geführt wurde.“ Oberzaucher-Schüller, „Immer Künstler“, 100.

811 „Haßreiters Choreographie, in einem Skizzenbuch festgehalten und durch die Wiener Aufführungstradition überliefert, besticht auch heute noch durch ihre perfekt arrangierten Solonummern, ihre geradezu strategisch ausgeklügelten blockweisen Aufmärsche im Ballabile, die sich zu einem kreisförmigen Defilee im anschließenden Marsch und zu immer wieder an die Rampe vorwärtsstrebenden Formationen im Galopp entwickeln, sowie schließlich durch das Finale, das alle Tänzerinnen auf verschieden hohen Podesten gruppiert, zu einem Fächermotiv vereint.“ Oberzaucher-Schüller, Gunhild: Haßreiter. Die Puppenfee: In: Dahlhaus, Carl (Hg.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Bd. 2. München: Piper, 1987, 725–727, hier 726.

812 Ich entlehne diesen Begriff Eike Wittrock. Vgl. Wittrock, Choreographie als Florigraphie.

813 Für diesen Hinweis danke ich Gunhild Oberzaucher-Schüller, die laut eigener Angabe den Begriff „Aufmarschballett“ aus den historischen Kritiken aufgegriffen hat.

814 Ein Beispiel aus „Il Risorgimento“ verdeutlicht dieses strenge Konstruktionsprinzip: „[...] postazione in quadrato, scorrimento in diagonali convergenti, allontanamento e riavvicinamento di linee longitudinali, rotazione di un ampio cerchio, avanzamento su quattro righe, conclusione con avanzamento di un'unica riga di Fama e Concordia alternate.“ Pappacena, Dal quaderno, 94.

den. Manzotti teilt das Corps de Ballet in verschiedene Gruppen, die sich teilweise synchron, teilweise zeitversetzt bewegen. Wieder ist es das Prinzip der Zerlegung und Synthese, das der choreographischen Hauptidee, der Gestaltung von rhythmisierten Ornamenten unterliegt. Verstärkt wird dies durch die Komposition von Romualdo Marcenco, die der Choreographie von Manzotti untergeordnet ist. Die Rhythmisierung durchdringt die Choreographie wie die Komposition in *Excelsior*.

> „Here [in the Gran ballabile del Risorgimento], Manzotti wanted a ‚crescendo' constructed with a concatentation of geometric shapes (squares, diagonals, lines, circles, spirals, etc.) rendered explicit by decided colour contrasts (of costume), and visualised with music to match the rhythm and melody of the ‚single' shapes."[815]

Die Bodenwege der Gruppen sind reduziert auf Auftritte von der Seite und von hinten, en face und Reihenaufstellungen. Die Fortbewegungsrichtungen sind vor, zurück, rechts, links, diagonal und im Kreis. Motivisch korrespondieren diese a-tragischen rhythmisierten Gruppenformationen mit dem Sieg des Lichts über die Finsternis. Es handelt sich um ein spektakuläres Divertissement, in dem eine Vielzahl von Akteuren in kleineren und größeren Gruppierungen auftritt. Die Choreographie besteht hauptsächlich aus der Aneinanderreihung von verschiedenen Versatzstücken. Manzotti collagiert das beliebte Fächerornament oder bestimmte Blockformationen konsequent und präzise nach dem größtmöglichen visuellen Effekt. Diese Art der Präsentation von verschiedenen Allegorien entspricht der Schaulust und dem Zeitgeist des 19. Jahrhunderts.

Bewegungsmaterial wie Choreographie werden von Manzotti konservativ verhandelt. In der Choreographie der Ballabili greift er auf das gängige Repertoire an Tänzen und auf die Tradierungen in der Gestaltung von Tanzgruppen im 19. Jahrhundert zurück. Flavia Pappacena arbeitet in ihrer Analyse drei verschiedene tanztechnische Aspekte heraus, die für *Excelsior* bestimmend sind: Der „Charakter"-Stil, das klassische Ballettvokabular und die Märsche oder Quadrillen, die einer Übertragung der rhythmischen Bewegungsqualität von Paraden in den Tanz entsprechen:

> „Developed in completely autonomous scenes, with chronologically and geographically distinct settings, *Excelsior* has, nevertheless, a clear technical pattern. Basically, this is found on the ‚caratteristico' (‚character') style

[815] Pappacena, Analysis and Reconstruction of the Pas de Deux, 176.

– predominant –, and on the classical ballet style, and on a third modality, defined in libretto as march or quadrille, the equivalent of a procession or parade in dance.“[816]

Die National- oder Charaktertänze werden als Profilierung der „realen“ Charaktere und als Symbol für den Frieden und die Völkerverständigung eingesetzt. Die Aufmärsche symbolisieren die Ordnung der sich formierenden Gemeinschaft in der neuen Welt.

Manzotti verbindet die geometrischen Formationen mit folgenden Grundschritten, die eine schnelle Ausführung und dynamische Sprünge verlangen: „Passi di base: solés in arabesques-pas de basque, marcia con développés in avanti, coupé-ronds de jambe en l’air sauté-tombé; contretemps-assemblé-entrechat cinq; jetés en tournant, piccoli e rapidi emboîtés.“[817] Wieder ist die Ähnlichkeit mit Paraden und Märschen intentional: Die Tänze in *Excelsior* verkünden strukturell wie motivisch eine neue Weltordnung.

Im letzten Gran Ballabile greift Manzotti choreographisch die gleichfalls zeittypische ornamentale Musterform auf. Das sogenannte „Blumenbouquet“ entfaltet eine andere Wirkung als die geometrischen Formationen auf den Betrachter. Durch die Hebungen und Senkungen des Oberkörpers (und/oder der Arme) in den bewegten Kreisformationen pulsiert der Raum. Er öffnet und schließt sich abwechselnd durch die rhythmisierten chorischen Bewegungen und Posen: „Movimento corale. Scansione ritmica con pose e corsette.“[818] Die ornamentalen Formationen werden trotz der Prinzipien der Symmetrie und Wiederholung choreographisch mit Dezentrierungen und schwächeren Hierarchien gestaltet. Obwohl die Arabeske in *Excelsior* als Kippfigur in wenigen ornamentalen Formationen und Attitüden eingesetzt wird, dominieren die statischeren Attitüden in den geometrisch formierten Tanzgruppen und die damit verbundene stärkere geistige Abstraktion. Die Figur der Zivilisation und das dominante geometrische Muster gleichen sich in ihrem strukturellen und phänomenologischen Grundprinzip. Sie treten im ersten Akt in konstruktive Differenz zu den beiden mimischen Figuren.

Die Idee der rhythmisierten Gleichschaltung von Körpern in Gruppen existiert bereits in den Chorformationen der attischen Tragödie. In

816 Pappacena, An Analysis of the Ballet Structure, 272.

817 Pappacena, Dal quaderno, 94.

818 Pappacena, Dal quaderno, 94.

Excelsior manifestiert sie sich über die dekorative und symmetrische Ausrichtung im Raum. Die Ähnlichkeit zum Chorischen bezieht sich allerdings lediglich auf die Form. Inhaltlich scheinen die rhythmisierten Gruppen sinnentleert. Zugleich prophezeien die Körper als skulpturale Gebilde in *Excelsior* eine neue Welt. In gewisser Hinsicht erinnert dies an das von Platon diskursivierte Konzept des Rhythmós, der den Rhythmus als „Ordnung der Bewegung" im strukturellen wie im ästhetischen Sinne als Basis für den idealen Staat definiert. Der größte Unterschied liegt sicher darin, dass sich im (Tanz-)Theater des 19. Jahrhunderts eine explizite Trennung zwischen Akteuren und Publikum manifestiert hat.

Die Inszenierung der geometrisch angeordneten und rhythmisierten Gruppen in *Excelsior* privilegiert schließlich eine der Moderne entsprechende Ästhetik der Oberfläche, die vor allem über den Augensinn wirkt. Es werden „Trugbilder" erzeugt, die nicht tief in den Körper dringen, ihm im Sinne des alten Pathos nicht „widerfahren" oder erschaudern lassen. Die alte Teilnahme und Teilhabe am tragischen Ereignis wird durch ein „flirrendes" ästhetisches Erlebnis substituiert. Die Tanzkunst im 19. Jahrhundert erweitert das Sehen hin zu neuen Wahrnehmungen und fasziniert durch ihre Experimente die anderen Künste der Zeit. Stephane Mallarmé weist schließlich der Tänzerin als vibrierende, flimmernde Metapher, dem Ballett als Emblem und der Choreographie als vom Schreibakt losgelöste Körperschrift ein prekäres Sein zu.[819] Die Wahrnehmung und Rezeption des (Nicht-Nicht-)Tanzes ist der reinen Willkür der Fiktionen überlassen, die den Raum zur Poesie öffnen. Visionen zerfallen, sobald man sie wahrnimmt, und Erscheinungen werden durchsichtig.

> „Voici rendue au Ballet l'atmosphère ou rien, visions sitôt éparses que sues, leur évocation limpide. La scène libre, sauf gré de fiction, exhalée

---

[819] „[…] que le premier sujet, hors cadre, de la danse soit une synthèse mobile, en son incessante ubiquité, des attitudes de chaque groupe: comme elles ne la font que détailler, en tant que fractions, à l'infini. Telle, une réciprocité dont résulte l'*in*-individuel, chez la coryphée et dans l'ensemble, de l'être dansant, jamais qu'emblème point quelqu'un… Le jugement, ou l'axiome, à affirmer en fait le ballet! A savoir que la danseuse *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une fée, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et qu'elle ne danse pas, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élans, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction: poème dégagé de tout appareil du scribe." Mallarmé, Stéphane: Ballets. [1886]. In: Mallarmé, Stéphane: *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945, 303–307, hier 303–304.

> du jeu d'un voile avec attitudes et gestes, devient le très pur résultat. Si tels changements, à un genre exempt de quelque accessoire sauf la présence humaine, importés par cette création: on rêve de scruter le principe. Tout émotion sort de vous, élargit un milieu: ou sur vous fond et l'incorpore."[820]

Die Atmosphäre des Balletts (des Tanzes) zieht sich in die Wahrnehmung zurück und bleibt vielleicht nur als ein „wenig Prosa" in Erinnerung.[821] Das Flimmern der halluzinatorischen Wahrnehmung von Tanz als Phantasma erreicht einen Höhepunkt. Es sind besonders die a-tragischen Formationen, die andere Blickfolgen herausfordern und die Aufmerksamkeit auf das Sub-Liminale lenken. In diesen Zwischenbereichen entsteht der Ausdruck einer neuen Zeit. Man könnte Excelsior auch mit der „Rehabilitierung des Dekorativen" (Gottfried Boehm) in Verbindung bringen. Die wichtigste Leistung des Dekorativen im antiken Denken und spezifischer im Rhetorikdiskurs besteht darin, „in einer Situation auf prägnante Weise zu sehen zu geben, Evidenzen zu eröffnen",[822] um das Publikum zu überzeugen. Einige theoretische Aspekte von Gottfried Boehm zu Ausdruck und Dekoration in der Bildenden Kunst um 1900 scheinen mit Einschränkungen auch schon für die Tanzkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von Relevanz zu sein.

> „Was ein wenig unterhalb der Schwelle der aktiven Aufmerksamkeit auf das Ganze mit-gesehen wird, das Sub-Liminale (wörtlich: solches, was unterhalb der Grenzen liegt), die Realität der undinglichen Zeichen, haben wir aber bereits als Orte des Ausdrucks beziehungsweise der Emotion, des Sentiments beschrieben."[823]

Die Idee von Ausdruck wird beweglicher und ist nicht mehr unmittelbar mit Geste (und Affekt) verbunden. Die Körper treten in den rhythmisierten Tanzgruppen in einer artifiziellen und dekorativen Ordnung des Chorischen in Erscheinung, die selbst das Transsubjektive unterminiert. In den a-tragischen ornamentalen und geometrischen Figurationen, in denen sich der Tanz jenseits der Inhaltsebene ereignet, zeigt sich die

---

820 Mallarmé, Stéphane: Autre Étude de Danse. In: Mallarmé, Stephan: *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1945, 307–309, hier 309.

821 „Le souvenir peut-être ne sera pas éteint sous un peu prose ici. A mon avis, importait, où que la mode disperse cette éclosion contemporaine, miraculeuse, d'extraire le sens sommaire et l'explication qui en émane et agit sur l'ensemble d'un art." Mallarmé, Autre Étude de Danse, 309.

822 Boehm, Ausdruck und Dekoration, 286.

823 Boehm, Ausdruck und Dekoration, 287.

Faktur der Choreographie per se. Die mit diesem Modus operandi verbundene Entfaltung von Wirkung bezieht sich nicht ausschließlich auf das Divertissement, wie gemeinhin gedacht wird, sondern ruft durch „subliminale Partizipation" Glücksimaginationen hervor, die quer zur tragischen Erfahrung stehen. Diese Sinnentleerung zeugt von der Schaulust in der Moderne, in der die Anwesenheit der Gruppen auf der tanztheatralen Bühne als Phantasma wahrgenommen wird.

RÜCKBLICK UND AUSBLICK

„The ancients stole all our great ideas.“ (Mark Twain)[824]

Die Spuren des Tragischen, denen diese Studie durch verschiedene Zeiten gefolgt ist, zeigen eine Vielfältigkeit von Strukturen und Erscheinungsformen. Und doch scheint es in den Diskursivierungsversuchen in der Geschichte und Gegenwart so, als hätten unsere antiken Zeitgenossen schon alles erfunden und alle großartigen Ideen gestohlen. Gleichzeitig präsentiert sich das Tragische vielgestaltiger und hochgradig transformatorisch, je länger man sich mit ihm beziehungsweise seinen Resonanzen in tanztheatralen Inszenierungen beschäftigt.[825] Der im 18. Jahrhundert im Reformballett kurz, aber fest gezurrte Knoten von Tragödie als Rahmen für ein großes und reflexives tanztheatrales Ereignis und Pathos als temporäre Widerfahrnis, als Überschuss, als „Zerreißen von Sinnnetzen“ (Bernhard Waldenfels)[826] innerhalb dieser Struktur wird um 1800 so weit gelockert, dass beide im 19. Jahrhundert als getrennte Fäden aufscheinen können, wenn auch nicht müssen.

Es lassen sich über die Perspektive der Resonanzen am Beispiel von Noverres Der gerächte Agamemnon (1771) drei Aspekte herauskristallisieren: Erstens bildet die antike Tragödie die Grundbedingung für die Inszenierung des Tragischen im Reformballett der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die projektive Identifikation mit der attischen Tragödie und die Legitimation über die in der Antike verortbare Philosophie des Tragischen im Bildungskanon der Zeit führen zu kreativen Reformen und Reformierungen des Balletts. In Noverres Der gerächte Agamemnon wird das tanztheatrale Ereignis (noch) über die Vorstellung eines essentiellen Tragischen und die Anerkennung seiner

824 Der Bildende Künstler Ed Ruscha benannte eine von ihm 2012 kuratierte Ausstellung für das Wiener Kunsthistorische Museum in Anlehnung an Mark Twain: *The Ancients Stole All Our Great Ideas*. http://www.khm.at/besuchen/ausstellungen/archiv/2012/ed-ruscha/ (28.09.2013).

825 Obgleich eine Nähe zum Performativen hergestellt werden kann, versuchte diese Studie diesen Begriff zu vermeiden und mit historisch-zeitgezogenen Suchbegriffen zu operieren.

826 Waldenfels, *Grundmotive*, 51.

künstlerischen und philosophischen Grundbedingungen hergestellt. Die gleichzeitige Pathosemphase in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit der Verlagerung der Geschehnisdynamik in das Innere der Figuren kündigt allerdings schon seinen Rückzug in den Affekt an.[827]

Zweitens ist es schließlich das subtile Spiel von Anwesenheit und Abwesenheit der tragischen Figuren auf der tanztheatralen Bühne, auf das sich Noverre in seiner zeitgemäßen Inszenierung konzentriert. Er kombiniert die dramaturgische und choreographische Setzung von Erscheinungsauftritten und Pathosdarstellungen in ihrer temporären wie vor allem ihrer kinästhetischen Ereignishaftigkeit. Noverres eigene diesbezügliche Ideen werden scheinbar in der Antike wiedererkannt, obwohl es sich bei beiden um ein faktisch unverfügbar gewordenes Wissen handelt. Die Antike wird somit zur Imaginations- und Projektionsfläche, die bewegungstechnische und choreographische Experimente ermöglicht. Zur Inszenierung von tragischen Figuren finden sich in der attischen Tragödie selbst nur wenige Referenzen. Man kann von einer Leerstelle sprechen, die die Erfindungsgabe der Tanztheaterpraxis herausfordert. Die tragischen Figuren, die in Noverres *Der gerächte Agamemnon* auftreten, lassen sich nicht mehr in das Raster der alten Klassifizierungen einordnen. Und doch sind ihre Körper noch eine vorgestellte Einheit, die Leonardo da Vincis *Homo Vitruvianus* (1490) entspricht und die Körpervorstellung der europäischen Neuzeit bis ins 19. Jahrhundert prägt. Der Mensch berührt mit Fingerspitzen und Fußsohlen ein ihn umgebendes Quadrat („homo ad quadratum“) und einen Kreis („homo ad circulum“). Rekurrierend auf Vitruvs antike Theorie des wohlgeformten Menschen („homo bene figuratus“) stellt Leonardo da Vinci in seiner Skizze die idealen Proportionen des aufrecht stehenenden menschlichen Körpers dar. Es gelingt ihm, beide geometrische Formen und die Figur so zu überlagern, dass ein harmonisches Verhältnis der Körperteile zueinander entsteht, indem er für das Quadrat einen anderen Mittelpunkt (Schritt) als für den Kreis (Nabel) wählt. In der Zeit Noverres bezieht man sich in der Inszenierung und Modellierung von tragischen Figuren noch explizit auf die Koordination von verschiedenen Körperteilen, die Leonardo da Vincis idealem Verhältnis entspricht. Das Prinzip der Opposition und der Dreifachfokus im Körper (Drehung von Kopf/Blick, Oberkörper/Arme und Bein- bzw.

[827] Zeitgleich beginnt die Verselbstständigung der philosophischen Konzeption von Tragik als Erfassung von allgemeinen Lebensphänomenen, die zuvor als solche nicht existierte. Vgl. Galle, Tragisch/Tragik, 121.

Schrittstellung in unterschiedliche Richtungen) sind Voraussetzungen für das heroisch-tragische Genre. In der Tanztechnik des 18. Jahrhunderts etabliert sich von der Hüfte ausgehend ein radiales Bewegungs- und Energiezentrum, das die bis dato vorherrschende geometrisch-architektonische Vorstellung von Körperlichkeit in eine Plastizität transformiert. Diese wird durch die motorische Aktivierung der proximalen Gelenke und die virtuoseren Bewegungen der distalen Gelenke hergestellt. Noverre setzt die durch das kodifizierte Schrittrepertoire und durch die Genres etablierte Rahmung in *Der gerächte Agamemnon* frei. Das heißt, er greift auf das Tradierte zurück und modelliert zugleich einen plastischeren Körper. Die Pathosdarstellung spielt in der Dynamisierung der Bewegungsvorstellung eine entscheidende Rolle, da es vor allem die Anforderung des Ausdrucks von starken Gefühlen (Trauer, Hass, Wut, Zorn) ist, die den Körper und das alte Körperbild zur Erschütterung bringt. Sie verantworten die Auflösung von kodifizierten sukzessiven Bewegungs- und Gestenfolgen. Man aktiviert nun vor allem den inneren Körper, spezifischer die Muskulatur, die Nerven und die Atmung und konzentriert sich vermehrt auf die Regulierung von Energie. Damit vermittelt sich eine Ereignishaftigkeit, die eine starke Empathie des Betrachters aufruft. Den Pathos-Posen und Pathos-Gesten in *Der gerächte Agamemnon* unterliegt eine versteckte Faktur. Diese hat das Potential, die vorgestellte Einheit des Körpers zu sprengen, und doch bleibt sie aus heutiger Sicht (noch) im Rahmen der Konventionen.

Drittens wird die Wirkungsmächtigkeit des alten und in der attischen Tragödie immer anwesenden Chors durch (teilweise chorische) Gruppenformationen substituiert, die auf der tanztheatralen Bühne wiederholt werden, doch nicht kontinuierlich präsent sind. Das chorische Prinzip manifestiert sich über die Übertragung der singulären Geste auf die Gruppe, die als Zusammensetzung von ornamentierten Einzelfiguren inszeniert wird.

Zu Zeiten von Manzottis Excelsior (1881) ist die antike Tragödie keine unmittelbare Referenz für ein großes tanztheatrales Ereignis mehr. Die De-Essentialisierung und Entsubstanzialisierung des Tragischen ist ein weitreichendes Phänomen des 19. Jahrhunderts. Seine noch zur Zeit Noverres gültigen künstlerischen und philosophischen Grundbedingungen werden ersetzt durch ein Modell der Mechané, eine im Wortsinn „handwerklich-technische Vorrichtung zur Erzeugung geordneter und gelenkter Bewegungsvorgänge", das der obsessiven Aneignung der

antiken Tragik und Tragödienwelt unterliegt.[828] Man kann von einem ruinösen Tragischen im Tanztheater des 19. Jahrhunderts sprechen. Mit der Subvertierung und Substitution seiner eigentlichen Funktion, sprich der Hervorrufung eines großen theatralen Ereignisses, geht – gleich dem Ruinendiskurs und der Auratisierung zerstörter antiker Artefakte in der europäischen Kultur im 19. Jahrhundert – sein Werteverlust mit einem Ewigkeitsanspruch einher.[829] In Excelsior manifestieren sich diese beiden Aspekte in der „Entparadoxierung des Tragischen" (Hans Ulrich Gumbrecht) und der Repräsentation einer neuen, zeitentsprechenden Mythologie.

Zugleich zeigt sich exemplarisch der großangelegte Versuch des 19. Jahrhunderts, die verloren gegangene Einheit des Körpers durch das Prinzip der Dreiheit wiederherzustellen. Die bis in die ersten Dekaden des 19. Jahrhunderts gültige neuzeitliche (Körper-)Vorstellung des Menschen, die dem Bild des *Homo Vitruvianus* entspricht, hat sich radikal verändert. Durch bewegungs- und körpertechnische Verfahren der Isolierung, Fragmentierung und der variablen Konstruktionen hat sich ein neuer orchestrierter Körper herausgebildet, der nur mehr sehr bedingt mit dem alten Körpermodell und einer versteckten Faktur von Pathosdarstellungen, wie sie bei Noverre existierte, vereinbar ist. Gleichzeitig werden tradierte Formen des expressiven gestischen Gefühlsausdrucks funktionalisiert und instrumentalisiert, um etwas, das der tragischen Figur im 18. Jahrhundert ähnlich zu sein scheint und sich doch wesentlich in ihrem Prinzip der Ambivalenz unterscheidet, in Szene zu setzen. In *Excelsior* ist dieses Etwas schwach (im alten Modus) in der Figur der Finsternis repräsentiert. Die Darstellung von heftigen Leidenschaften, die nicht sinnfest gemacht werden kann, und die Verkörperung von unausweichlicher Gewalt, Grausamkeit und Abgründigkeit, die jeden Regelkanon temporär aussetzen, sind in *Excelsior* in hohem Maße reguliert. Die Verbindung zum unabwendbaren Leid, das in der Antike und zu Noverres Zeit die Inszenierungspraxis bestimmt hat, ist durchtrennt und resoniert in *Excelsior* schließlich nur mehr in der pathetisch profilierten Finsternis. Als Figur hinterlässt sie den Eindruck der ununterbrochenen Präsenz und steht der Ordnung der Anwesenheit näher als der Ordnung der Abwesenheit.

Das Pathos als kleine Widerfahrnis innerhalb eines großen und reflexiv brechenden tragischen Ereignisses veräußerlicht sich im

---

[828] Vgl. Honold, Pathos-Transport, 100.

[829] Vgl. dazu auch Settis, *Die Zukunft des „Klassischen"*, 75.

19. Jahrhundert im Spektakulären. Paradoxerweise zeigt sich in *Excelsior* die dem Tragischen und dem Pathos zugesprochene ereignisgenerierende Qualität hauptsächlich in den Formationen der Tanzgruppen. Dabei wird das Corps de Ballet anders funktionalisiert als im 18. Jahrhundert: Es existiert nicht mehr als Figur der Ambivalenz in einer Doppelung von Erfahrungskörper und Vermittler. Die Rhythmisierung einer Vielzahl von Körpern evoziert zwar eine scheinbare Verbindung zum Tragischen. Diese entbehren allerdings einer Grundbedingung des Tragischen, nämlich der elaborierten Darstellung von ausweglosem Leid. Die a-tragischen Figurationen und Formationen sind einer Oberflächeästhetik zuordenbar, in der die Anwesenheit der ornamentierten Körper auf der Bühne schließlich als Phantasma wahrnehmbar ist.

In *Excelsior* wird das Tragische durch ein formalisiertes tanztheatrales Erlebnis substituiert, in dem einerseits (s)eine Sedimentierung im Affekt erfolgt und andererseits der Wechsel von einem imaginativen Glückszustand in den nächsten mittels ornamentaler Tanzgruppen augenscheinlich ist. Es siegt das „Pathos der Form“ über einen die Form gefährdenden ungeheuren Inhalt, nämlich die Abwesenheit jeder Versöhnungsidee und die Darstellung/Verkörperung des absoluten Grauens.[830]

Letztlich sind die Inszenierungen des Tragischen nach der Antike von einem Modus der kreativen Aneignung eines so nicht Gewesenen bestimmt. Es steht wie die Gegenwartskunst per definitionem in Differenz zu seiner eigenen Definition.[831] Und doch existieren mit Ambivalenz und Ereignishaftigkeit zwei Kristallisationspunkte, die man zeitenübergreifend als Essenz des Tragischen bestimmen könnte. In diesem Sinn präsentiert sich das postmoderne und zeitgenössische Tragische vergleichsweise „tragödiennäher“ als das 19. Jahrhundert.[832] Hans-Thies Lehmann geht in seinen Thesen zu Tragödie und Performance so weit zu sagen, dass Performances besondere künstlerische Form der Darstellungen sind, „in denen die Tragödie gleichsam ihr Erbe hat, solche Formen nämlich, die sich zwar nicht nur, aber sehr oft abseits der etablierten Formen des Theaters finden, das lange der privilegierte, wenn nicht einzige ausgezeichnete Ort gewesen ist, wo das Tragische

---

830 Zum Pathos der Form in der Moderne vgl. Bohrer, *Großer Stil*, 232.

831 Vgl. Rebentisch, *Theorien zur Gegenwartskunst*, 111.

832 Vgl. Gumbrecht, Inszenierte Paradoxien, 489.

sich in Gestalt eines dramatisch artikulierten Konflikts artikuliert hat."[833] Der Gedanke, dass Performances gleichsam das Erbe der Tragödie angetreten haben, ist faszinierend wie auch argumentativ herausfordernd, vor allem wenn man bedenkt, dass in Lehmanns Denkmodell die Sprache als zentrale Referenz herangezogen wird.[834] Es bietet sich hier eine Erweiterung in Hinblick auf die nichtliteralen Aspekte an. Der Pluralismus in der tanztheatralen Kunst im 20. Jahrhundert und spezifischer noch in den letzten Dekaden bis ins 21. Jahrhundert bringt verschiedene Modelle der Inszenierung des Tragischen in Theorie und Praxis hervor, die sich wegen der fehlenden historischen Distanz allerdings noch einer konzisen Systematisierung entziehen.

Generell lässt sich feststellen, dass im Vergleich mit den vorigen Jahrhunderten das Tragische nicht mehr als direkter Bezugspunkt gilt. Die künstlerischen (und philosophischen) Weltmodellierungen haben es eher von der Peripherie her aufgegriffen:

> „Sie lassen sich gemeinhin eher als Fußnoten zu den großen kulturaffirmativen und archaisierenden Entwürfen des 19. Jahrhunderts lesen, entwickeln auf dieser Basis auch eine eigene Produktivität und können somit als Herausforderung in einer Kultur wirksam werden, die auf den ersten Blick – bedingt durch Enthierarchisierung, Banalisierung und Werteverfall – durch einen weitgehenden Verlust des Tragischen geprägt zu sein scheint."[835]

Es scheint Zeit für eine Rehabilitierung (der Begriffe) des Tragischen und des Pathos geworden zu sein, wenn man deren ereignisgenerierende Qualität in den Blick nimmt. In den letzten Dekaden lassen sich wesentliche Aspekte der zwei für das 18. und das 19. Jahrhundert herauskristallisierten Modelle zur Inszenierung des Tragischen wiederentdecken: Die Vision, das Tragische als großes theatrales Ereignis in Szene zu setzen und der Rückzug des Tragischen in den Affekt.

Die folgenden abschließenden zwei Anmerkungen verstehen sich als gegenwärtige Momentaufnahmen.

---

833 Lehmann, Tragödie und Performance, 166.

834 „Die Tragödie bedarf der Sprache gerade wenn und weil es in ihr darum geht, einen Vorgang darzustellen, der soviel vom Paradoxen enthält, dass er den Sinn brechen lässt, das schwere Leid exponiert, ‚namenlosen Schmerz', wie wir nicht ohne Grund sagen." Lehmann, Tragödie und Performance, 167.

835 Galle, Tragisch/Tragik, 168.

ANMERKUNG 1: *ORPHEUS UND EURYDIKE* (1975) VON PINA BAUSCH

Heiner Müller schreibt in seinem Text „Blut ist im Schuh oder das Rätsel der Freiheit" über Pina Bauschs Inszenierungen:

> „Der Raum ist bedroht von der Besetzung durch die eine oder andere Grammatik des Balletts oder des Dramas, aber die Fluchtlinie des Tanzes behauptet ihn gegen beide Besetzungen. Das Territorium ist Neuland. Eine Insel, die gerade auftaucht, das Produkt einer unbekannten (vergessenen oder kommenden) Katastrophe: vielleicht geschieht sie eben jetzt, während die Vorstellung läuft."[836]

Pina Bausch verbindet in der Produktion Orpheus und Eurydike (1975), die auf Christoph Willibald Glucks Oper Orfeo ed Euridice (1762) zurückgreift, die Inszenierung von tragischer Ambivalenz und Ereignishaftigkeit. Ihre weiteren Referenzen sind vielschichtig und reichen vom antiken Orpheus-Mythos bis zu der theaterreformatorischen Inszenierung der 1910er Jahre im Festspielhaus Hellerau bei Dresden von Adolphe Appia und Émile Jaques-Dalcroze mit der programmatischen Vision der Etablierung einer „neuen Schauweise" (Adolphe Appia), die nach Zeitzeugen eine „unvergessliche ästhetische Empfindung" hervorrief.[837] Diese moderne Orpheus-Suche nach Eurydike in der Unterwelt wird von einem großen Chor von Furien, Geistern und Trauernden begleitet, die von über hundert Schülern aus Dalcrozes Institut in choreographierten Szenenfolgen zum Rhythmus der Musik und zu einer spezifischen Lichtdramaturgie dargestellt werden:

> „In Abkehr von einem statischen Bildkonzept der Perspektive ging es […] darum, Bildliches dem Publikum nicht vorzustellen, sondern vielmehr zu gestalten als ästhetisches Ereignis, in welchem Visualität dynamisch-raumgreifend zur Darstellung kommt und sich im Auge eines – aktiv wahrnehmenden – Betrachters entfaltet."[838]

Die erste Fassung mit dem Titel Orfeo ed Euridice (1762) von Christoph Willibald Gluck entsteht in enger Zusammenarbeit mit dem ita-

---

[836] Müller, Heiner: Blut ist im Schuh oder das Rätsel der Freiheit. In: Erler, Detlef (Hg.): *Pina Bausch*. Mit Texten von Heiner Müller, Raimund Hoghe, Norbert Servos und Jochen Schmidt. Zürich: Ed. Stemmle, 1994, 6–9, hier 8.

[837] Vgl. Wiens, Birgit: Schwellen des Sichtbaren. Das ‚Orpheus'-Thema und seine Variationen in der zeitgenössischen Theater-Szenographie. In: Avanessian et al., *Die Erfahrung des Orpheus*, 171–186, hier 171.

[838] Wiens, Schwellen des Sichtbaren, 177.

lienischen Librettisten Ranieri de' Calzabigi für das Wiener Burgtheater. Noverres Konkurrent und intellektueller Zeitgenosse Gasparo Angiolini choreographiert die Tanzszenen. Auf Basis dieser Produktion kreiert Gluck in Kooperation mit dem neuen Librettisten Pierre Louis Moline die Oper Orphée et Euridice (1774), die in der Pariser Opéra zur Aufführung kommt und nach Iphigénie en Aulide (1774) als zweite französische Reformoper gilt. Die erste Inszenierung steht im Zeichen der Aufklärung und bricht mit den Konventionen und Tradierungen der Opera seria. Calzabigi bezieht sich auf Ovids Metamorphosen (Buch 10, V. 1–105 und Buch 11, V. 1–93) und Vergils Georgica (Buch 4, V. 450-527), in denen die beiden großen Dichter des augustinischen Zeitalters den Orpheus-Mythos im ersten Jahrhundert vor Christus in ihre Werke inkorporierten,[839] und passt sie strukturell und inhaltlich seiner Zeit an. Vor allem die Zerrissenheit des Sängers fasziniert die Opernreformer des 18. Jahrhunderts in einem hohen Maße. Sie erkennen die Theatralität und die tragische Qualität des Stoffes und können sich außerdem auf eine zeitnähere musiktheatrale Inszenierung beziehen, nämlich Euridice von Ottavio Rinuccini und Jacopo Peri (1600). In dieser Adaptierung des Mythos für das Musiktheater erfindet der Librettist Rinuccini das Lieto fine, in dem am Ende die Vereinigung von Orpheus und Eurydike gefeiert wird. Calzabigi wiederum übersetzt die antiken und neuzeitlichen Vorlagen in ein einfaches, geradliniges Szenario, das „revolutionär" wirkte:

> „[...] eine mythologische, nicht ‚historische' Handlung, ohne Intrigen, Nebenhandlungen und Umwege, in der der Mythos als Versinnbildlichung menschlicher Erfahrungen und Situationen verstanden wurde; Konzentration auf nur zwei Personen [...]; Chöre, die zur Handlung gehören und aktiv in sie eingreifen; eine fast schmucklose und zugleich betont emotionale Sprache [...]."[840]

Das Lieto fine, das glückliche Ende dieser Oper mit der Vereinigung der beiden Geliebten, ist eine radikale Anpassung an den aufklärerischen Zeitgeist[841] und widerspricht dem Tragischen in seiner Essenz. Gluck

---

[839] Vgl. zur Genese der literarischen Adaptierung des Orpheus-Mythos: Schlesier, Renate: Orpheus, der zerrissene Sänger. In: Avanessian et al., *Die Erfahrung des Orpheus*, 45–60.

[840] Finscher, Ludwig; Schüller, Gunhild: Orfeo ed Euridice/Orphée et Euridice. Azione teatrale per musica/Tragédie-opéra en trois actes. In: Dahlhaus, *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 2, München: Piper, 1987, 433–438, hier 433.

[841] Auch wird als dritte Figur der Gott Amor eingeführt.

erkennt den Reformgeist Calzabigis an, wenn er in einem offenen Brief an den Mercure de France (1773) schreibt: „Es ist M. de Calzabigi, dem das Hauptverdienst zukommt. […]. Diese Werke (Orfeo, Alceste, Paride) sind angefüllt mit glücklichen Situationen, schrecklichen und pathetischen Zügen, die dem Komponisten das Mittel an die Hand geben, große Leidenschaften darzustellen und eine kraftvolle und anrührende Musik zu schaffen."[842]

Es ist kein Zufall, dass Pina Bausch in ihrer Konzeption von *Orpheus und Eurydike* erstens auf die originale Wiener Version in einer deutschen Übersetzung zurückgreift und zweitens den glücklichen Ausgang des 18. Jahrhunderts durch das unversöhnliche Ende ersetzt: Eurydike verschwindet in der Unterwelt, nachdem sich Orpheus, sich dem Diktum der Götter widersetzend, umdreht und sie anblickt. Für Pina Bausch ist es nach *Iphigenie auf Tauris* (1974) die zweite Auseinandersetzung mit dem Œuvre Glucks. Die Adaptierung des Librettos beschränkt sich auf wenige grundlegende Veränderungen: Erstens die Doppelung der Besetzung der solistischen Figuren (Orpheus, Eurydike und Amor) und des Chores mit Tänzern und Sängern, zweitens eine zeitgemäße Profilierung der Hauptfiguren und drittens die Einteilung der drei gluckschen Akte in vier Bilder, nämlich Trauer, Gewalt, Frieden und Tod.[843] Es kommt zur Streichung des Schlussteils mit dem Lieto fine. Stattdessen wird der Trauerchor der ersten Szene wiederholt.

Die Evokation der Antike erfolgt in *Orpheus und Eurydike* über die installativen Bühnenbilder, in denen der Setdesigner Rolf Borzik organische und technisch gefertigte Elemente miteinander kombiniert. Hierbei kann eine konzeptuelle Nähe zum antiken Theaterschauplatz hergestellt werden, der sich durch eine spezifische Verbindung von Natur und Künstlichkeit auszeichnete. Auch in *Orpheus und Eurydike* erzeugt die Kombination von Naturmaterialien (Äste, Steine, Blumen) und gefertigten Objekten den visuellen Eindruck einer „katastrophischen" Stimmung.

> „Bausch's necessary cruelty extends to her use of ‚real' nature, torn from its organic root and bluntly placed in the artificial enclosure of theatre. This gesture – the mythical rendering of a catastrophic, global displace-

---

[842] Finscher, Orfeo, 434.

[843] Auch in der musikalischen Struktur werden Veränderungen vorgenommen. Vgl. Diagme, Mariama: *Schweres Schweben. Bewegungen zwischen Leben und Tod in* Orpheus und Eurydike *von Pina Bausch*. Masterarbeit Freie Universität Berlin, 2011, 27.

ment – is in and of itself her most powerful metaphor for the fragmentation of our condition through the cultural repression of organic bodies.“[844]

Das Hauptaugenmerk von Pina Bausch liegt auf der Inszenierung von tragischen Figuren, spezifischer auf deren Pathosdarstellung beziehungsweise -verkörperung und der (Re-)Funktionalisierung von Gruppen im Sinne des Chorischen. In jedem der vier (Stimmungs-)Bilder wird ein spezifisches Gefühl – Trauer, Gewalt, Frieden und Sterben – mittels der tragischen Figuren und/oder der Gruppe in Szene gesetzt. Drei davon entsprechen sowohl den antiken „Patheme“ wie der „expression des passions“ der Aufklärung.[845] Ein wesentlicher Aspekt ist das emotive Zeigen von Gewalt:[846] „[...] in Pina's version, she wanted to show this instinctive fear of death. [...] CF: So the movement is first, and the feeling comes from the movement? RA: Of course, because half of the feeling comes from the movement – it indicates where you have to go.“[847]

Die Pathosdarstellung funktioniert in Pina Bauschs *Orpheus und Eurydike* (1975) anders als in Noverres *Der gerächte Agamemnon* (1771) oder Manzottis *Excelsior* (1881). Es sind nur mehr bedingt Gesten oder Posen, die spezifische Leidenschaften vermitteln, auch wenn in den Duktus der Choreographie Reminiszenzen typisierter Bühnengesten eingefügt sind. Die wiederholte Bedeckung eines Auges von den Solisten wie von der Gruppe, die das unausweichliche Ende prophezeit, gehört ebenso dazu wie beispielsweise auch der geneigte Kopf und Oberkörper als körperliches Zeichen der Trauer. Ungleich häufiger wird in *Orpheus und Eurydike* Pathos über Bewegung per se verkörpert. Charakteristisch ist der rasche Wechsel von Phasen des Innehaltens und plötzlichen motorischen Aktionen. Das Konzept der Regulierung von Energie und die damit einhergehende Auseinandersetzung mit Kraft

---

844 Cody, Gabrielle: Woman. Man. Dog. Tree. Two Decades of Intimate and Monumental Bodies in Pina Bausch's Tanztheater. In: *TDR: The Drama Review*, 42/2, 1998, 115–131, hier 127.

845 Das Bild des Friedens erscheint dramaturgisch und choreographisch als Ausnahmefigur.

846 Man könnte *Frühlingsopfer*, das wenige Monate später im Dezember 1975 uraufgeführt wird, auch als Radikalisierung eines zeitentsprechenden Tragischen in Pina Bauschs Œuvre verstehen, das in *Orpheus und Eurydike* erstmals in Erscheinung getreten ist.

847 Zitiert aus einem Interview mit der Tänzerin Ruth Amarante. In: Fernandes, Ciane: *Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater. The Aesthetics of Repetition and Transformation*. New York: Peter Lang, 2001, 177.

und Zeit sind für die Bewegungsabläufe bestimmend.[848] Es wird wiederholt zwischen Momenten des Nachgebens des Körpers an die Schwerkraft mit plötzlicher Minderung von Energie und Momenten des Entgegenwirkens mit plötzlicher Steigerung von Energie variiert. Auffällig ist das körperliche In-Szene-Setzen von vermeintlicher Instabilität, der Kampf um das Equilibrium durch beispielsweise abrupt innegehaltene und mit nach vorne gebeugtem Rumpf erzeugte Drehungen. Die häufig gegenläufigen Arm- und Beinbewegungen erinnern an das alte Oppositionsprinzip, das bis ins 19. Jahrhundert zur Pathosdarstellung eingesetzt wird. Die maßgebliche Differenz liegt in der ausbleibenden Fragmentierung des Körpers in Teile. Weder wird in Pina Bauschs *Orpheus und Eurydike* die in der Aufklärung und bei Noverre existente Vorstellung der körperlichen Einheit im Sinne des *Homo Vitruvianus* von Leonardo da Vinci (1490) gesprengt, noch wie im 19. Jahrhundert versucht, den Verlust dieser Einheit durch das Prinzip der Dreiheit wiederherzustellen. Der „widerfahrende" Pathoskörper ruft weniger über kodifiziertes Bewegungsmaterial als über die Regulierung von Energien und mittels „dynamischer Energieströme"[849] eine phänomenale Intensitätserfahrung auf. Die gesamtkörperlich konzipierten motorischen Aktionen sind auf spezifische Weise „formlos".[850] Der Körper revoltiert und begehrt gegen das Verderben zwar auf, doch das unausweichliche Sterben bleibt in jedem Moment des Tanzes von *Orpheus und Eurydike* präsent. Die ekstatische Gegenwärtigkeit, die in diesem Akt des körperlichen Widerstands aufgerufen wird, hat wenig transformatorisches Poten-

---

[848] Vgl. Haitzinger, Nicole; Jeschke, Claudia; Karl, Christiane: Die Tänze der Opfer. Tänzerische Aktionen, BewegungsTexte und Metatexte. In: Brandstetter, Gabriele; Klein, Gabriele (Hg.): *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs* Le Sacre du Printemps. Bielefeld: transcript, 2007, 141–158, hier 155. *Orpheus und Eurydike* und *Le Sacre du Printemps* sind als frühe Arbeiten von Pina Bausch selbst und fast ohne improvisatorische Momente choreographiert.

[849] Vgl. Diagme, *Schweres Schweben*, 50.

[850] Auch eine nicht bewegungsanalytische, sondern ästhetische Perspektivierung von Pina Bauschs Œuvre kommt zu einem ähnlichen Ergebnis: „Pina Bauschs Tanztheater ist deshalb ein essentielles Körper-Theater, weil es die Figur des Körpers als eine untrennbare Ganzheit zum ästhetischen Programm in jeder Hinsicht erhebt. Den Körper dagegen [...] als symbolische Kategorie zu betrachten, zerstört gerade jene Mehrsprachigkeit des Leiblichen, der Pina Bauschs Arbeit mit und am menschlichen Körper verschrieben ist, und löst sie durch eindimensionale Perspektiven ab, gegen die Pina Bausch sich innerhalb wie außerhalb ihrer Choreographien zu recht vehement verwehrt." Vgl. Kirchmann, Kay: Körper-Ganzheit. Ein Essay zur Ästhetik von Pina Bausch. In: *Ballett International / Tanz Aktuell*, Heft 5/1994, 37–43, hier 38.

tial: Sie stößt zu, sie überfällt, sie affiziert einzig durch ihr in motu. Die Zusammenfügung von kleinen kinästhetischen Pathosereignissen ist ein wesentlicher Aspekt des großen tanztheatralen tragischen Ereignisses. Außerdem wird Eurydike dramaturgisch als höchst ambivalente Figur profiliert. Im ersten Trauerbild ist sie als abwesende Figur, als Ikone präsent, die ihren eigenen Trauerchor aus der Distanz betrachtet. Im dritten Friedensbild tanzt sie gemeinsam mit den Geistwesen der Unterwelt, bis sie schließlich von Orpheus aus dem Totenreich geleitet wird. Die Aufrufung von Pathos erreicht schließlich mit Eurydikes Auftritt im letzten Sterbensbild ihren (solistischen) Höhepunkt. Trotz Orpheus' Bekenntnis zu Liebe und Treue ist sie misstrauisch, eifersüchtig, zornig und angstbesessen. Die Tänzerin verkörpert Eurydikes leidenschaftliche Gefühle mittels meist formloser, energetisch regulierter Bewegungen und Gesten, die mit dem Gesang korrespondieren. Die Rezeption spricht von der Aufrufung von „kinetic phantasms". [851] Das Geschehen konzentriert sich ganz auf die beiden Hauptfiguren Orpheus und Eurydike, die als Tanzende (männlicher Tänzer, weibliche Tänzerin) und Singende (zwei Sängerinnen) zweifach auf der Bühne präsent sind. Diese Doppelung der Figuren entspricht Pina Bauschs inszenatorischer Verfahrensweise, die verschiedene, ja sich zu widersprechen scheinende theatrale Mittel des 20. Jahrhunderts kombiniert, um eine tragische Erfahrung möglich zu machen, die abgekoppelt ist von einer bestimmten dramatischen Gestaltungsweise.

> „Like her contemporaries in theater, Bausch combines a visually rich production style with techniques drawn from Stanislavski and Brecht, and the result approaches Artaud's idea of a theater of cruelty. Her performers employ Method principles, infusing their interactions with the intensity and pain of remembered experience. At the same time they employ alienation techniques, undercutting the spectator's sympathetic identification by presenting their role-playing as self-consciously theatrical. The result is a performance that simultaneously distances and engages the spectator. This push and pull leaves many spectators exhausted by the end of the evening, overwhelmed by the emotional complexity of the experience."[852]

Pina Bausch favorisiert keine additive, sondern eine „organische" Inszenierung des Tragischen, in der die Vielschichtigkeit der Referenzen und

---

[851] Cody, Woman. Man, 116.

[852] Manning, Susan Allene: An American Perspective on Tanztheater. In: *TDR: The Drama Review*, 30/2, 1986, 57–79, hier 61.

Vervielfachung der Resonanzen deutlich wird.[853] Der (Brecht-nahe) Verfremdungseffekt durch die Doppelung der Figuren erinnert an das alte Modell der antiken Tragödie, das auf einem subtilen Spiel von Nähe und Distanz, von Anwesenheit und Abwesenheit der Figuren basiert, wie es auf ein Theaterkonzept verweist, das auf die kollektive Erkenntnis des Publikums zielt. Gleichzeitig zeugt die wiederholt hergestellte Nähe von Pina Bauschs Inszenierungen zu Artauds Theater der Grausamkeit von der Favorisierung des kollektiven Erlebens von Energien. Peter Weibel führt den Begriff „Allusion" und allusive Technik zur Bestimmung der postmodernen Kunst im 20. Jahrhundert ein, der auch in hohem Maße auf Pina Bauschs Inszenierungen zutrifft:

> „Supposé is the key word of the aesthetic of allusion. [...] An aesthetic of the ‚given', which assumes and presupposes has become the central dogma of a whole visual culture. In the post-modern universe of allusion it is assumed of any viewer that he knows all the images, and the charm of reaction relies in the reference to these images [...] The allusive technique permits the Scylla and Charybdis of illusion and anti-illusion, of narration and anti-narration, to be circumnavigated. The author can narrate, but through the allusive techniques of not naming names, of indirect references or of covered-up identities, he can also rupture the narrative. The author can illustrate figurative and concrete scenes, but through the allusive technique also lend them a degree of abstraction and unreality. The methods of allusion thus allow the artist to regulate the degree of narration and anti-narration, of figuration and abstraction."[854]

Die allusive Technik, die sich zwischen Illusion und Anti-Illusion, Narration und Anti-Narration bewegt, erfasst einen wesentlichen Aspekt des Tanztheater-Machens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, der sich schon früh im Œuvre von Pina Bausch zeigt. In Orpheus und Eurydike werden figurative und narrative Aspekte über die allusive Technik in die Abstraktion überführt. Zugleich tritt mit der Figur der

---

[853] Vgl. Kirchmann, Körper-Ganzheit, 43. „Gemäß dem Grundverständnis organischer Weltschau ist hier das Ganze in jedem seiner ‚Teile' schon enthalten, ergibt sich das Ganze des Bühneneindrucks nicht aus der Addition, sondern aus der Äquivalenz seiner Elemente, seiner Körper-Zellen. Das Stück, der Leib ‚Tanzabend' ist tatsächlich von seiner Mitte nach außen gewachsen."

[854] Weibel, Peter: The Allusive Eye. Illusion, Anti-Illusion, Allusion. [1–4], hier [3]. http://www.mediaarthistory.org/refresh/Programmatic%20key%20texts/pdfs/Weibel.pdf (08.10.2013).

Eurydike temporär ein tragischer Erfahrungskörper in Aktion und in Erscheinung, der sich jenseits von Form bewegt.[855]

Die Aktionen der chorischen Gruppe in den ersten drei Bildern stehen bei Pina Bausch in teilweise kontrastreicher, teilweiser bezeugender Verbindung zum tragischen Geschehen. Ähnlich wie in der Antike tritt der Tänzer-Chor als Mitspieler, als Betrachter auf und ist gleichzeitig als Erinnerungs- und Erfahrungskörper präsent. Seine Funktion verändert sich innerhalb der Inszenierung mehrere Male: Sie reicht vom Klagechor und kollektiven Gewaltkörper bis zu einer Grazie vermittelnden Tanzgruppe. Wiederholt tritt eine singuläre Figur aus dem Chor heraus und personifiziert ein bestimmtes Gefühl über eine spezifische Bewegungsfolge, die dann von der Gruppe aufgenommen wird. Das „schwere Schweben", nicht zufällig ein Paradoxon, ist laut Mariama Diagme das bewegungstechnische Leitmotiv in der Modellierung der rhythmisierten chorischen (Furien-)Gruppe im zweiten Bild mit dem Titel Gewalt: „[D]ie allgemeinen motorischen Aktivitäten Stehen, Drehen, Springen und Gehen [sind] durch choreografierte Bewegungsmuster zu stilisierten Bewegungen transformiert worden, die in sich eine spezifische Bewegungsqualität, ein *Schweres Schweben* aufweisen."[856] Die ästhetische Formung von motorischen Grundbewegungen ist Bausch-typisch. Das Bewegungsmaterial für die Hauptfiguren und die Gruppe unterliegt denselben Prinzipien. Die chorische Gruppe ist in der Inszenierung nicht ständig präsent, durch ihre wiederholte Abwesenheit wird der Fokus auf die singulären Hauptfiguren verstärkt.

Pina Bauschs *Orpheus und Eurydike* zeigt sich als tragödiennahe, obwohl oder gerade weil es sich der Form der Tragödie verweigert. Die Nähe zum Tragischen zeigt sich nicht nur in dieser Arbeit, die unmittelbar auf einem antiken Narrativ basiert, sondern überhaupt in ihrem Œuvre, das immer wieder Ambivalenzspannungen, Konfliktsituationen und Gewalt, Verletzungen, Zweifel und Wunden aufweist, ohne eine Parteinahme einzufordern oder dem Publikum eine eindimensionale Interpretation vorzuschlagen: Dabei ist der Mensch Pina Bauschs Modell.[857]

---

[855] Zum Erfahrungskörper bei Pina Bausch vgl. Haitzinger et al., Die Tänze der Opfer, 155.

[856] Diagme, *Schweres Schweben*, 49.

[857] „‚The human being is the model' says Pina Bausch when asked about her models for her work. She says it as if convinced, unemphatically, without demonstrative gestures, without big explanations – with the same simplicity that determines her

„Even when Pina Bausch shows such ‚confrontation-situations' again and again – situations where the sexes oppose each other like adversaries on a battlefield, react hurt and hurting to one another, and try to assert themselves – she does not want to judge these fights, and she does not want to condemn. Afterward I notice sometimes: Somehow I am always a kind of counsel for the defense. I always have the position of the defender. Somehow at these points where one ordinarily says, ‚This is unconfortable' or ‚This isn't right', or whatever – there I try to understand somehow why it is as it is. And in this instant I am a defender, of course, when I try to understand how it happens, after all, that people behave in a certain way."[858]

Mit ähnlicher Intensität wie Pina Bausch sich in späteren Arbeiten auf menschliche Beziehungen und „Mythen des Alltags" (Roland Barthes) konzentriert, lässt sie sich in Orpheus und Eurydike auf tragische Figuren und Konstellationen ein. Wieder ist es Heiner Müller, der diese spezifische Art des Tanztheater-Machens treffsicher perspektiviert: „Der Striptease des Humanismus entblößt die blutige Wurzel der Kultur."[859] Das radikale Zeigen des Tragischen hat Pina Bausch die Kritik des Feminismus eingebracht, der die Nähe zur antiken Tragödie freilich nicht hergestellt hat.[860] In Orpheus und Eurydike treten Figuren der Ambivalenz auf, die in ihrer Zersplitterung des principium individuationis weder gut noch böse sind. Außerdem funktionalisiert Bausch die Gruppe als pluralen Erinnerungs- und Erfahrungskörper, der Bewegungen und Gesten der singulären tragischen Figuren aufgreift, wiederholt oder unterbricht. Sie kommt dem Tragischen oder spezifischer noch dem Modell des Tragischen im 18. Jahrhundert nahe, da sie das unwiderrufliche Verderben unmittelbar und als Ereignis präsentiert, ohne zu urteilen und ohne einen glücklichen Ausgang denkbar zu machen.

---

performances, a simplicity that has nothing to do with simplification." Hoghe, Raimund; Tree, Stephen: The Theatre of Pina Bausch. In: *TDR: The Drama Review*, 24/1, 1980, 63–74, hier 74.

858 Hoghe; Tree, The Theatre of Pina Bausch, 72.

859 Müller, Blut ist im Schuh, 8.

860 „Her resistance to declaring her position, or providing modern compass in her work, has led to serious indictments. In particular Bausch has come under attack by feminist practioners and scholars who feel that the choreographer provides a successful critique of the production and reproduction of gendered behaviour but does not offer alternatives to her sadistic displays of women." Cody, Woman. Man, 123.

ANMERKUNG 2: *MAYBE FOREVER* (2007) VON PHILIPP GEHMACHER/MEG STUART

Die Inszenierung Orpheus und Eurydike ist sicher eine Ausnahmefigur im Tanztheater des 20. Jahrhunderts, in der das Tragische – ähnlich wie zu Noverres Zeiten – als großes theatrales Ereignis in Szene gesetzt wird. Gegenwärtig lassen sich andere und dem Modell des 19. Jahrhunderts ähnlichere Spuren, Residuen, Resonanzen im zeitgenössischen Tanz entdecken. Das Echo des Tragischen resoniert in Aufführungen wie in deren „paradoxophilen“[861] Diskursivierungen. Zwei Aspekte scheinen dabei von Relevanz: Erstens der Diskurs über die Geste im zeitgenössischen Tanz und ihre Modalität des Erscheinens auf der Bühne und zweitens die Leerstelle des Chorischen.

Von den künstlerischen Arbeiten des Choreographen Philipp Gehmacher soll hier exemplarisch *Maybe Forever* (2007) in der Zusammenarbeit mit Meg Stuart vorgestellt werden. Nicht zufällig wird die Inszenierung als „melancholisches Trauerprojekt“, als „Tragödie der verfehlten Begegnung und der unmöglichen Gegenwart“ bezeichnet.[862]

> „Was sucht die Choreographie dieser zwei spannendsten Figuren [Meg Stuart und Philipp Gehmacher] des zeitgenössischen Tanzes so leidenschaftlich darzustellen, indem sie sich längst schon der Undarstellbarkeit von Leidenschaften konzeptuell verschrieben hat? Was erschüttert, was lässt die Körper auf der Bühne so erzittern – auf der Suche nach einem *Alibi* für die eigene Bewegung, für das eigene Bewegtsein, nach dem Begrei-

---

[861] Krassimira Kruschkova theoretisiert zeitgenössischen Tanz und Performance unter dem Vorzeichen des Dekonstruktivismus. Zur Paradoxophilie vgl. Gumbrecht, Inszenierte Zusammenbrüche, 472: „Fast paradoxerweise trägt aber auch der ‚Gott-sei-bei-uns‘ des radikalen Konstruktivismus, J. Derrida, das Seine zur Paradoxophilie bei: weil man – in paradoxaler Verfremdung – die ‚Stoßkraft‘ seines philosophischen ‚Programms‘ als ‚generelle‘ Problematisierung jenes (phonozentrisch-)logischen Denkens identifizieren kann, dessen über zweieinhalbtausend Jahre währende Dominanz in der westlichen Kultur mit der Ächtung der Denkfiguren begann, zu denen in vorderster Linie das Paradox zählte, wirkte auch die Dekonstruktion als gewichtiger Paradoxien-Katalysator. […] die Aufmerksamkeit der Analyse [wird bei Lyotard als weiterem paradoxophilen Denker] gerade auf jene Situationen [ge]lenkt, in denen wir gezwungen sind, mit der Simultaneität von zwei sich einander ausschließenden Positionen oder Einsichten zu leben. ‚Von außen‘ lassen auch sie sich als ‚paradoxal‘ definieren – und in ihrem Profilieren scheint Lyotard das intellektuelle Identitätsmerkmal der Gegenwart zu sehen.“

[862] Vgl. Dierckx, Live: The Tombstone of our Desire. Translation of „De zerk van ons verlangen“. [In: etcetera 108, 2007] [1–5, hier 3]. http://www.philippgehmacher.net/assets/documents/PhG_LDierckx_E.pdf (28.09.2013).

> fen der eigenen Ergriffenheit? Was berührt sie noch, indem sich jeder Grund dafür ihren Füßen entzieht, als schwebten sie – wie am Ende von *Visitors only* – über einen Abgrund?“[863]

Die zeitgenössische Theorie greift das alte Vokabular des Tragischen auf, ohne es zu referenzieren. „Brutalität“ und „Gewalt“ sind Termini, die in den Rezensionen signifikant oft auftauchen, aber auch die im Diskurs der historischen Romantik verortbaren Begriffe „Melancholie“ und „Einsamkeit“ scheinen in den Texten zu Maybe Forever wiederholt auf.[864] Folgt man dem gegenwärtigen Befund, dass im zeitgenössischen Tanz „die Oppositionen konzeptuell/emotional, intuitiv/intentional, minimalistisch/affektiv, rational/energetisch“ befragt werden, „besonders im Kontext von Gender- und Körperdiskursen zur szenischen Geste, zu ihrem Oszillieren zwischen Intuition, Intention und Intension: Im Wissen um die referentielle Ununterscheidbarkeit und postkonzeptuelle Intensität der Geste“,[865] dann ist der Beginn dieses Gestendiskurses im 19. Jahrhundert und in dessen Phänomenologie des Ausdrucks verortbar. Auch gegenwärtig ist (wieder?) eine implizite Dreiteilung erkennbar, die allerdings nicht auf den Menschen, den L’Uomo fisico, intellettuale e morale (Carlo Blasis) bezogen wird, sondern auf die Geste per se.[866] Daran schließt sich die Frage an, wie der „reservierte Gestus von Pathos und Melancholie“ als Ausnahmezustand des Tanzes (Krassimira Kruschkova) nun tatsächlich künstlerisch und spezifisch körperlich in Szene gesetzt wird.[867] Das Solo von Philipp Gehmacher in Maybe

---

863 Kruschkova, Krassimira: Zwischen Intention und Intension. Über die installative Performance „the fault lines“ von Philipp Gehmacher, Vladimir Miller und Meg Stuart. In: Ellmeier, Andrea; Ingrisch, Doris; Walkensteiner-Preschl, Claudia (Hg.): *Ratio und Intuition*: *Wissen|s|Kulturen in Musik, Theater, Film*. Wien: Böhlau, 2013, 159–166, hier 162.

864 Vgl. beispielsweise Peeters, Jeroen: Wie sich begegnen. Der Choreograph Philipp Gehmacher über incubator und good enough. http://sarma.be/docs/926 (19.09.2013). „Das Soziale ist nicht einfach so physisch anwesend oder sichtbar, sondern geht Hand in Hand mit Berechnung und Manipulation, mit dem Spiel der Blicke und mit einer gewissen Brutalität.“ [2]

865 Vgl. Kruschkova, Krassimira: Zwischen Intuition, Intention und Intension: Die Geste in der zeitgenössischen Tanz- und Performancepraxis. http://www.mdw.ac.at/upload/MDWeb/ikm/pdf/Kruschkova.Abstract.NEU.pdf (28.09.2013).

866 Eine Darstellung von Diskurs und Ästhetik der Geste findet sich beispielsweise in: Schmidt, Anne-Katrin: *Zu einer Ästhetik der Geste im zeitgenössischen Tanz und in der Performance am Beispiel der Choreographien von Philipp Gehmacher*. Diplomarbeit Universität Wien, 2012.

867 „Eine Bewegung, die lieber keine sein will, die *prefers not to*. Entrückte Berührungen

Forever beginnt mit einer Sitzpose, der Rücken ist dem Publikum zugewendet. Plötzlich erhebt sich die Figur, geht mit mehreren Schritten auf die weiße Rückwand der Bühne zu, hält langsam inne, streckt beide Arme wieder mit mehr Energie weit über den Kopf und steht für mehrere Momente still.[868] Wegen der Gewichtsverlagerungen mit gleichmäßig muskulärem Energieaufwand scheint der Körper zu vibrieren.[869] Gehmacher dreht sich um, geht ein paar Schritte nach vorne und streckt beide Arme seitlich vom Körper weg. Die ersten Posen und Gestenfolgen können assoziiert werden mit Kapitulation (emporgehobene Arme) und der Leidensfigur des gekreuzigten Jesus (beide Arme zur Seite gestreckt). Gleichzeitig bewegt und artikuliert sich Gehmacher im doppelten Sinn jenseits von Bedeutung:

> „der kopf ist weggedreht. mein magen, meine organe entfernt von der verweisenden geste. diese artikukationen meiner gliedmaßen, organe und knochen stellt mein können, meine möglichkeiten, meine vermittlung dar. Es ist ein paradox. der körper ist die vermittlung des eigenen mittels. vielleicht ein altmodischer gedanke, instrument und interpret zugleich zu sein. das könnte aber weiters heißen, verkörpern medial denken zu können."[870]

Der Oberkörper und der Kopf verdrehen sich nach links, der linke Arm zeigt nach hinten, wird leicht gehoben und gesenkt, der rechte ist vor dem Brustkorb leicht abgewinkelt. Gehmacher geht mit dem Rücken voran diagonal vorwärts in die Bühnenmitte. Er hält inne, und hebt mit plötzlich mehr Energie den rechten Arme seitlich hoch. Er destabilisiert

---

an den Rändern der Gewalt, heftig, haltlos und zugleich beiläufig, selbstvergessen. Amnesie der Gesten, Kontingenz der Berührung." Kruschkova, Zwischen Intention und Intension, 160.

868 Gestische Momente werden durch das Verweilen zu ikonischen Verdichtungen, zu „stills". Zum Konzept des Stillstands im zeitgenössischen Tanz vgl. Schmidt, *Zu einer Ästhetik der Geste*, 60–62.

869 Der Beginn des Solos in *Maybe Forever* ist früheren Auftritten Gehmachers wie beispielsweise in *incubator* (2004) ähnlich: „diese anfänglichen gewichtsverlagerungen, oft vor den ersten gesten, erzählen von haltungen, ‚postures'. es besteht die gefahr des figurativen. ich versuche deshalb auch an einem punktuellen ort, bevor ich losgehe, vor dem ortswechsel mit kleinen gehschritten den eigenen ort zu beschreiten. das erlaubt mir, mich dem publikum zu- und abzuwenden. ich beginne fast grundsätzlich mit dem rücken zum publikum. erst nach meinem ankommen im raum, nach dem festlegen meines ortes, kann ich mich umdrehen." Gehmacher, Philipp: Vom Ich zum Anderen zur Gruppe zum Stück. In: Gehmacher, Philipp; Glechner, Angela; Stamer, Peter (Hg.): *Incubator*. Wien: Passagen, 2006, 29–54, hier 33.

870 Gehmacher, Vom Ich zum Anderen, 32.

diese Pose, indem er den Arm weiter als eigentlich (anatomisch) möglich streckt. Philipp Gehmacher beschreibt diese in mehreren seiner Inszenierungen auftauchende und für ihn spezifisch gewordene Geste:

> „ich ziehe meine rechte hand von meinem oberkörper weg. der handrücken berührt meine kinesphärische grenze, lotet diese grenze und meinen handlungsraum im aufrechten stillstand aus. ich komme darüber nicht hinaus, denn ich bin eben hier drinnen, bei mir und in mir. doch muss ich darüber hinaus, will hinweisen."[871]

Das Bewegungszentrum wird in den Arm verlagert, dessen Impulsen der restliche Körper folgt. Die Geste erfährt eine Unterbrechung, wird zäsuriert in räumlicher Ausrichtung und Zeitlichkeit:

> „As a general rule I won't have anything in my pieces that explains what I do – it should always be *it*, in the moment ... In time and space that is always something that I do – disrupting time, disrupting space – that is my way to arrive at signification and this is the formalism of my work."[872]

Der Oberkörper dreht sich mit spezifisch abgewinkelten Armen nach vorne. Es folgt eine Reihe von gleichzeitig und doch unabhängig voneinander ausgeführten Armgesten und Kopfdrehungen. Der Blick intensiviert die Wirkung: Er folgt den Bewegungen der Arme leicht zeitversetzt nach oben, dann nach unten und schaut gleichzeitig ins Leere. Auffallend im Solo Gehmachers sind die wiederholt geschlossenen Augen, der zum Publikum rückwärts gewandte Körper und der nach innen gerichtete mimische (beinahe von Emotionen entleert wirkende) Ausdruck, der subtil unterbrochen wird durch die Öffnung des Mundes und ein unspezifisches Lachen. Gleich den leichten Vibrationen und Pulsierungen des Körpers öffnet und verschließt sich der Mund im doppelten Sinn Vor der Sprache.[873] Mehrere Male werden die Arme vor der Körpermitte überkreuzt eng um den Oberkörper geschlungen, als würde sich die Figur ihrer selbst vergewissern müssen. Metaphorisch könnte man sagen: „Gesten, so klein, dass sie ihre Abwesenheit berühren, als wären sie noch gar nicht da. Gesten so groß, dass sie reißen."[874]

---

[871] Gehmacher, Vom Ich zum Anderen, 29.

[872] Zitiert nach Dierckx, The Tombstone of our Desire, [2].

[873] Vgl. Haitzinger, Nicole: Ereignis – Spur – Zeuge oder: Zur letzten analogen Generation. In: Gareis, Sigrid; Schöllhammer, Georg; Weibel, Peter (Hg.): *Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten*. Köln: König, 2013, 319–330, hier 326.

[874] Kruschkova, Zwischen Intention und Intension, 163.

Wiederholt wird in der Rezeption von Philipp Gehmachers Gesten- und Bewegungssprache auf die Ähnlichkeit mit traumatisierten Körpern verwiesen, die ihre physische Kontrolle verlieren.[875] Es handelt sich (bewegungstechnisch) um eine virtuos in Szene gesetzte vermeintliche Instabilität, die einen höchst theatralen Körper in Erscheinung bringt, der Formen zer-stört und zugleich ihr Fortleben sichert.[876] Der Ausführende selbst ordnet seine Bewegungsthemen im Jahr 2006, sprich ein Jahr vor der Inszenierung von *Maybe Forever*, nach folgenden Kategorien:

> „STEHEN/SITZEN/LIEGEN, rhythmisierte grundformen der körperlichen existenz, POSTURE/HALTUNG: zueinander, hintereinander, nebeneinander, facings, facing away, effacer, HALTUNG/PROJEKTION: blick, sehen, schauen, raum, GESTE, die geste zu sich, der welt, zum anderen, in der sie von der berührung in die aktion wandert, und lesbare funktion erhält. INTERAKTION: die frage nach der darstellung von interaktion in meinem tanz, verkörperung der konsequenz des handelns in der choreografie, die mehr als nur bewegungsmaterialität sein will, und: interaktion, die immer theater sagt und somit repräsentation und theatralität." [877]

Die Ereignishaftigkeit stellt sich in Maybe Forever über den performativen Modus der zeitgenössischen Pathosdarstellung ein, der bewegungstechnisch mit Unterbrechungen und der Sichtbarmachung der Beziehung von motorisch getrennt ausgeführten Aktionen beschrieben werden kann. Der Körper wechselt durch spezifische motorische Aktionen plötzlich und unvorhersehbar in einen anderen Zustand: Von der Bewegung in die Pose in die Bewegung, von der Kontraktion in die Expansion in die Kontraktion, die Gliedmaßen sind nahe, fern und wieder nahe am/vom Körper, der Energieaufwand wird gesteigert, gemindert und wieder gesteigert, Beschleunigung folgt auf Verlangsamung und

---

875 Vgl. beispielsweise Peeters, Jeroen: Standing, leaning, falling, lying. Looking at and listening to the shadow of bodies in Philipp Gehmacher's Incubator. In: Peeters, Jeroen: *Shadow Bodies. On Philipp Gehmacher and Raimund Hoghe*. Maasmelechen: Cultureel Centrum Maasmechelen, 2006, 73–90, hier 76–77.

876 „Der Schauspieler, der nicht zweimal dieselbe Geste macht, sondern der Gesten macht, bewegt sich, und ganz gewiß mißhandelt er Formen, doch hinter diesen Formen und dadurch, daß er sie zerstört, erreicht er wieder, was die Formen überlebt und ihr Fortleben sichert." Artaud, Antonin: *Das Theater und sein Double*. Frankfurt am Main: Fischer, 1979, 14.

877 Bosse, Claudia: Zu sich, zur Welt, zum Anderen. [Interview mit Philipp Gehmacher] http://tq000006.host.inode.at/Content.Node/de/buehne/news/Interview22.pdf (19.09.2013).

wieder Beschleunigung. Und es oszillieren die oppositionellen Prinzipien in formlosen Zwischenzuständen, die zu kleinen Bewegungsereignissen werden: „das abwechseln von spannen und entspannung ist die basis meiner artikulation und schlussendlich bewegung."[878] Die Bewegung wird bei Gehmacher als künstlerisches Material verstanden, das plötzlich und sprunghaft seinen Zustand wechselt. Das im 18. Jahrhundert zur Inszenierung von tragischen Figuren verortbare bewegungstechnisch ausdifferenzierte Oppositionsprinzip und die Dreifachspaltung des Körpers sind Residuen der alten Pathosdarstellung, die im pluralistischen 20. und 21. Jahrhundert noch existieren und Philipp Gehmacher als tragische Figur erscheinen lassen.

> „mein körper ist immer zweifach und dreifach beschäftigt. ein geteilter körper und ein ganzer darsteller. diese trennung kostet kraft, ist eine kraftanstrengung. nur so kann dieser darsteller herausrücken, ausdrücken. die teilung kann erzählen, die manipulation der eigenen masse kann erzählen, die gewalt der spannung und der trennung in diesem körper kann erzählen."[879]

Die formale Segmentierung des Körpers gehorcht dem Prinzip der Vernunft und substituiert die inhaltliche Dimension der Zerstückelung im alten Modell des Tragischen. Gehmacher sieht Körper und Bewegung nicht als eine Einheit, sondern vielmehr trennt er sie voneinander, setzt sie in Differenz zueinander: Der Körper führt die Bewegungen aus und gleichzeitig scheinen sie ihm fremd. Dieses Verfahren verantwortet die in der Rezeption hergestellte Nähe zum Pathologischen. In Maybe Forever scheint zudem der pathetische (sublime, melancholische) Gestus des 19. Jahrhunderts korporal und motivisch tradiert zu sein.[880] Es handelt sich um eine frenetische (im eigentlichen Wortsinn aus dem Zwerchfell, dem Sitz der Seele kommende) Darstellung von Schmerz,

---

[878] Gehmacher, Vom Ich zum Anderen, 32.

[879] Gehmacher, Vom Ich zum Anderen, 32.

[880] Es ließen sich beispielsweise über die Lenkung des Blickes und die Modellierung von Posen Verbindungen zum Konzept des *L'Uomo fisico, intellettuale e morale* von Carlo Blasis wie zu François Delsartes Phänomenologie des Ausdrucks herstellen. Außerdem unterliegt das aus der historischen Romantik bekannte Motiv der Melancholie der Inszenierung: „But consolation and pain go hand in hand; existence's infinite nature lurks at the end of every attempt at intimacy. Stuart and Gehmacher reproduce gestures of closeness and loss; they rehearse them, slow them down and blow them up to a bitter, melancholy image – with the cloud's silver lining all-inclusive." Vgl. http://www.damagedgoods.be/EN/maybe_forever (30.01.2014).

der sich als „Inschrei“ (Peter Handke) körperrhetorisch artikuliert.[881] Man könnte die emphatische Klage des Körpers in ihrer Ambivalenz und Ereignishaftigkeit auch als die „Quintessenz eines kalten Pathos“ (Karl Heinz Bohrer) im Unterschied zum „vulkanisch“ oder „neptunisch“ wirkenden Pathos der Antike bezeichnen. Sie erlaubt noch immer einen transsubjektiven Blick in den Abgrund des Seins.[882] Außerdem ist Mabye Forever wegen der Abstraktion, die das unausweichliche Leid übertragbar und wiederholbar erscheinen lässt, tragödiennahe, auch wenn es in dieser Inszenierung des zeitgenössischen Tanzes zur Implosion des großen tragischen Narrativs kommt.

In der Modellierung von Körperlichkeit scheint der *Homo Vitruvianus* (1490) als Referenz wieder an Präsenz gewonnen zu haben. Doch er und das sich durch ihn vermittelnde Körperkonzept gilt nicht mehr als ein eindeutiger und unmittelbarer Bezugspunkt, sondern ist eine (potentielle) Projektion.[883] Wiederholt kippt und stolpert die Figur aus der alten neuzeitlichen Vorstellung des „homo ad quadratum“ und „homo ad circulum“: Die wohlüberlegte Überlagerung der geometrischen Formen und der Figur[884] kollabiert im zeitgenössischen Tanz. Wiederholt, plötzlich und in ihrer Wirkung gewaltsam werden gestische und körperliche Kodierungen ausgesetzt. In der Beschwörung des tänzerischen Ausnahmezustands scheint der „homo bene figuratus“ als Trugbild auf.

Das Chorische als „Figur des Schon-da“,[885] als Figuration der Anwesenheit scheint auf den ersten Blick in *Maybe Forever* abwesend zu sein. Die Leerstelle ist – so die These – bedingt durch das gegenwärtige tanztheatrale Dispositiv, das heißt durch die ästhetischen und soziokulturellen Grundbedingungen.[886] Im Hinblick auf Resonanzen des

---

[881] Vgl. Dachselt, *Pathos*, 301.

[882] Vgl. Waldenfelds, *Grundmotive*, 43.

[883] Faszinierenderweise können in diesem Solo von *Maybe Forever* als Hauptmotive die zwei Posen des *Homo Vitruvianus* (nach oben und seitlich gestreckte Arme) wiederentdeckt werden; die Kinesphäre wird ebenfalls anerkannt.

[884] Vgl. zu Gehmachers Grundhaltung: „mein oberarm ist noch immer an der seite meines brustkorbs, mein magen klebt an der wirbelsäule, nach innen gezogen. nur diese grundhaltung erlaubt mir durch spannung und entspannung zu formen.“ Gehmacher, Vom Ich zum Anderen, 32.

[885] Vgl. Haß, Woher kommt der Chor, 19.

[886] Das Theaterwesen in der Zeit von Noverres *Der gerächte Agamemnon* (1771) und Manzottis *Excelsior* (1881) – so unterschiedlich es auch organisiert ist – unterstützt größtenteils die Gestaltung von Tanzgruppen, es erkennt den Einsatz des Corps de

Tragischen soll hier im Sinne des Ausblicks lediglich eine These zum ersten Aspekt skizziert werden.[887] Bei vielen zeitgenössischen Inszenie-

Ballet als integrativen Bestandteil der reformatorischen Neuerungen in der Aufklärung oder der modernen Unterhaltungskultur an. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind im mitteleuropäischen Raum die Fördermodalitäten für die sogenannte freie Szene und die zeitgenössische Festivalkultur, in deren Kontext *Maybe Forever* (2007) entstanden ist, größtenteils auf kleinere Formate ausgerichtet. Auch hier gilt Pina Bausch, die über mehrere Dekaden mit einem eigenen Ensemble arbeiten konnte, als eine Ausnahme. Eine vergleichende und ausdifferenzierte Betrachtung des (Tanz-) Theaterwesens um 1800, 1900 und 2000 kann hier nicht erfolgen und würde eine eigene Studie verlangen.

[887] Eine zweite These zum Chorischen ließe sich unter dem Aspekt der impliziten Refunktionalisierung des Chorischen in kollaborativen oder artistic research-Projekten aufstellen. George Batailles „Gemeinschaft derer, die keiner Gemeinschaft angehören" (vgl. Derrida, Jacques: *Politik der Freundschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, 67) wird in seiner zeitgenössischen Perspektivierung als Denkmodell auf die kollaborative Praxis des Choreographierens und auf die Konzepte des artistic research übertragen. Fragen zur Vergemeinschaftlichung im Theater mit all seinen Abgrenzungen zur Idee der totalitären Gemeinschaft und Hinwendung zu Kollaboration und Komplizenschaft ist in den letzten Jahren zu einem vielverhandelten Topos und zum Strukturprinzip von performativen Kunstprojekten geworden. (Vgl. Ruhsam, Martina: *Kollaborative Praxis: Choreographie. Die Inszenierung der Zusammenarbeit und ihre Aufführung*. Wien: Turia und Kant, 2011, 9–13.) In vielen Research- und Probenprozessen stellt das Diskutieren eine der Hauptmethoden des Arbeitens dar. Der Grund für die Zusammenarbeit ist die Zusammenarbeit selbst: Man möchte kollektive Strukturen für „singulär plurale Äußerungen" möglich machen und versteht Performance-Kunst als öffentlichen Ort der Kritik, „weil das Paradoxon einer Darstellung der Unrepräsentierbarkeit des Mit-Seins exponiert werden kann". (Vgl. Ruhsam, *Kollaborative Praxis*, 41, 197.) Die performativen Künste agieren vermehrt im Reich der Sprache. Das „diskursive Problem" (Martina Ruhsam) benennt das in der Praxis auftauchende Faktum, dass Akteure mit höherer rhetorischer Kompetenz eine gewisse Machtposition bekommen. (Vgl. Ruhsam, *Kollaborative Praxis*, 120.) Das Produzieren per se tritt hinter die Ausstellung von kollaborativen Praktiken zurück, „denn gerade der Leerraum, der zusammen erarbeitet wird, stellt das unmessbare und unkalkulierbare Potenzial zeitgenössischer Kollaborationen dar." (Ruhsam, *Kollaborative Praxis*, 189.) Dieser Paradigmenwechsel birgt mehrere Herausforderungen: Erstens spricht die Kunst selbst von den schwierigen Grundbedingungen des Konzepts. Xavier le Roy sei hier stellvertretend zitiert: „Why did we fall into clichés produced by collaboration?" (Hantelmann, Dorothea von: Interview Dorothea von Hantelmann – Xavier Le Roy. http://www.insituproductions.net/_eng/frameset.html (29.09.2013).) Zweitens sind diese Formate im Kontext der neoliberalen und postfordistischen Arbeitsmodi zu verorten: „We can say that collaboration, communication and connection belong to the most fetishized fields of the present day." (In und vgl. dazu die kritischen Ausführungen von Kunst, Bojana: Prognosis on Collaboration. http://www.howtodothingsbytheory.info/2010/05/13/bojana-kunst-

rungen reduziert sich die (tänzerische/performative) Aktion auf wenige singuläre Figuren.[888] Das Verhältnis von Akteuren und Publikum verändert sich in dieser Anordnung ohne dritte (chorische) Instanz, die die Erfahrung der Distanz begünstigt, tiefenstrukturell: „Jeder einzelne wird zum einzigen Zuschauer, für den die Spieler und der Rest des Publikums ‚sein' Theater wird."[889] Doch ist das Chorische tatsächlich von der zeitgenössischen tanztheatralen Bühne verschwunden? Man kann davon ausgehen, dass im kollektiven Gedächtnis des Publikums unter der „Rubrik Chor" gewisse Vorstellungen sedimentiert sind,[890] die gegenwärtig nicht über die Anwesenheit von chorischen Figurationen aufgerufen werden, sondern ex negativo über deren Abwesenheit: quasi der Chor als Figur des „Nicht-mehr-da" oder im Sinne einer radikalen Transformation hin zu „Du, Zuschauer, bist der Chor!"[891] Die Zuweisung der chorischen Funktion an den Zuschauer im zeitgenössischen Tanz ist ein (noch) spekulativer Gedanke, da in dieser Studie kein genauerer Blick auf das Publikum im historischen Raum vorgenommen wurde. Dennoch könnte man vorläufig behaupten, dass die singularisierte Erfahrung des Chorischen, die konsequenterweise nicht mit „Ihr,

---

prognosis-on-collaboration/ (29.09.2013).) Auch bei den Zusehern wird implizit eine (Betrachtungs-)Leistung vorausgesetzt, wenn er sich in diesen performativen Raum begibt, einem „Raum, in dem sich die Performer (Akteure und Zuseher) in der Affirmation von Differenzen und Disparitäten üben und sich der ewigen Unabgeschlossenheit dieser Praxis stellen." (Ruhsam, *Kollaborative Praxis*, 153.) Die Wiederentdeckung des Chorischen in zeitgenössischer Tanz- und Performancepraxis privilegiert eine Vorstellung von Gemeinschaft, die ihrer eigenen Alteration ausgesetzt ist. Dies ist ist per se nichts Neues und hat sich in unterschiedlichen Erscheinungsformen in der antiken Tragödie, in *Der gerächte Agamemnon* (1771) ebenso gezeigt wie in *Orpheus und Eurydike* (1975). Doch sie sind den philosophischen Ideen Platons zum Chorischen näher als der Inszenierung des Tragischen in seiner Ambivalenz und Ereignishaftigkeit, auch wenn sie die Unterbrechung des totalitären Denkens über Kollektivität quasi als Gegenmodell zum idealen Staat in Szene setzen und die Metapher des großen (Gemeinschafts-)Körpers zerreißen und zerstückeln.

[888] Diese Beobachtung widerspricht nicht der gegenwärtigen Wiederentdeckung des Chorischen in zeitgenössischem Tanz/Performance, da sie (noch?) deutlich weniger häufig auftritt. Vgl. beispielsweise die künstlerischen Arbeiten von Forced Entertainment, Claudia Bosse, Doris Uhlich, William Forsythe etc.

[889] Vgl. Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999, 223.

[890] Vgl. dazu Meister, Vorwort, 8.

[891] Ich entlehne hier den Titel einer Publikumsführung im Kontext der Ausstellung *But we loved her* von Ursula Mayer im 21er Haus in Wien (2013). http://www.21erhaus.at/de/ausstellungen/ausstellungsvorschau/ursula-mayer--e78304 (23.1.2014).

Zuschauer, seid der Chor“ benannt werden soll, auf der Idee der imaginären Partizipation an einem Geschehen basiert, das – nur mehr oder immer noch – an das Tragische erinnert.

Die Resonanzen des Tragischen sind in der performativen Gegenwartskunst noch erfahrbar, auch wenn sie momentan mehr wie Echos verhallen. Eine tragödienfernere Zeit verweist, das zeigt die Geschichte, auf kein Verschwinden des Tragischen, sondern kann vielmehr als Ankündigung seines künftigen Erscheinens verstanden werden.

BIBLIOGRAPHIE*

Agamben, Giorgio: Noten zur Geste. In: Agamben, Giorgio: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*. Zürich: Diaphanes, 2001, 53–63.

Aischylos: Agamemnon. In: Aischylos: *Tragödien*. Übersetzt von Oskar Werner. Mit einer Einführung und Erläuterungen von Bernhard Zimmermann. München: Artemis, 1988.

Angiolini, Gasparo: Abhandlung über die pantomimischen Tänze der Alten. In: *Hamburger Unterhaltungen*. Hamburg: Christian Bock 1766, Bd. 2, 351–374.

[Angiolini, Gasparo]: *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens, pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Semiramis*. Wien: Trattner, 1765.

Angiolini, Gasparo: *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*. Mailand: Giovanni Battista Bianchi, 1773.

Arend, Anja: *Die Münchner Zeit (1838–1854) des Tänzers und Choreographen Franz Opfermann sen. Eine Kontextualisierung seines Konvoluts Tanz-Gruppen*. Masterarbeit Universität Salzburg, 2012.

Aristoteles: *Die Nikomachische Ethik*. Übersetzt und mit einer Einführung und Erläuterung versehen von Olof Gigon. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1991.

Aristoteles: *Poetik*. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1993.

Aristoteles: *Rhetorik*. Übersetzt und herausgegeben von Gernot Krapinger. Stuttgart: Reclam, 2007.

Aristoteles: *Über die Seele*. Mit Einleitung, Übersetzung (nach W. Theiler) und Kommentar herausgegeben von Horst Seidl. Griechischer Text in der Edition von Wilhelm Biel und Otto Apelt. Griechisch-Deutsch. Hamburg: Felix Meiner, 1995.

Austin, Gilbert: *Chironomia or a Treatise on Rhetorical Delivery*. Hg. von Mary Margret Robb und Lester Thonssen. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1966.

Bachaumont, Louis Petit de: *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France*. Bd. IX. London: John Adamson, 1784.

Barba, Eugenio: *L'Énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Montpellier, L'Entretemps, 2008.

Barnett, Dene: *The Art of Gesture. The practices and principles of 18th century acting*. Heidelberg: Winter, 1987.

Belting, Hans (Hg.): *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink, 2001.

* Aufgeführt werden mit wenigen Ausnahmen nur die im Text explizit zitierten Titel.

Bergemann, Lutz; Dönike, Martin; Schirrmeister, Albert; Toepfer, Georg; Weitbrecht, Julia: Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels. In: Böhme, Hartmut (Hg.): *Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*. München: Wilhelm Fink, 2011, 39–56.

Beyer, Vera; Spies, Christian: Einleitung. Ornamente und ornamentale Modi des Bildes. In: Beyer, Vera; Spies, Christian (Hg.): *Ornament. Motiv – Modus – Bild*. München: Fink, 2012, 13–26.

Birkenhauer, Theresa: Fiktion. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler, 2005, 107–109.

Blasis, Carlo: *Delle composizioni coreografiche e delle opere letterarie di Carlo Blasis coll'aggiunta delle testimonianze di varii scrittori e di una dissertazione inedita sova le passioni ed il genio*. Mailand: Centenari, 1854.

Blasis, Carlo: *Notes upon Dancing, historical and practical*. London: Delaporte, 1847.

Blasis, Carlo: *The Code of Terpsichore. The Art of Dancing*. London: Bull, 1830.

Blasis, Carlo: *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la Danse*. Mailand: Beati et Tenenti, 1820.

Blasis, Carlo: *L'Uomo fisico, intellettuale e morale*. Mailand: Gernia 1868. Reprint hg. von Ornella Di Tondo und Flavia Pappacena. Lucca: Libreria musicale italiana, 2007.

Blasis, Carlo: *Studi sulle arti imitatrici*. Mailand: Chiusi, 1844.

Boehm, Gottfried: Ausdruck und Dekoration. Matisse auf dem Weg zu sich selbst. In: Müller-Tamm, Pia (Hg.): *Matisse. Figur. Farbe. Raum*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2005, 277–289.

Boehm, Gottfried (Hg.): *Was ist ein Bild?* München: Fink, 1994.

Böhme, Hartmut (Hg.): *Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*. München: Wilhelm Fink, 2011.

Böhme, Hartmut: Vom Phobos zur Angst. Zur Begriffs- und Transformationsgeschichte der Angst. In: Harbsmeier, Michael; Möckel, Sebastian (Hg.): *Pathos, Affekt, Emotion. Transformationen der Antike*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009, 154–184.

Bohrer, Karl Heinz: *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.

Bohrer, Karl Heinz: *Das Tragische. Erscheinung, Pathos. Klage*. München: Hanser, 2009.

Bohrer, Karl Heinz: *Großer Stil. Form und Formlosigkeit in der Moderne*. München: Hanser, 2007.

Bohrer, Karl Heinz: *Selbstdenker und Systemdenker. Über agonales Denken*. München: Hanser, 2011.

Brandenburg, Irene: Noverres *Agamemnon vengé* und die ‚Querelle de la danse'. In: Brandenburg, Irene; Haitzinger, Nicole; Jeschke, Claudia (Hg.): *Tanz und Archiv: ForschungsReisen. Geste und Affekt im 18. Jahrhundert*. Heft 4. München: epodium, 2013, 36–49.

Brandstetter, Gabriele: „Die Bilderschrift der Empfindungen“. Jean-Georges Noverres ‚Lettres sur la Danse, et sur les Ballets‘ und Friedrich Schillers Abhandlung ‚Über Anmut und Würde‘. In: Aurnhammer, Achim; Manger, Klaus; Strack, Friedrich (Hg.): *Schiller und die höfische Welt*. Tübingen: Niemeyer,1990, 77–93.

Brandstetter, Gabriele: Gesten und Gags – Im modernen und zeitgenössischen Tanz. In: Wulf, Christoph; Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *Gesten. Inszenierung, Aufführung, Praxis*. München: Fink, 2010, 254–265.

Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Fischer, 1995.

Brüderlein, Markus: Die abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts oder die Fortsetzung des Ornaments mit anderen Mitteln. Die Arabeske bei Runge – Van de Velde – Kandinsky – Matisse – Kupka – Mondrian – Pollock und Taaffe. In: Beyer, Vera; Spies, Christian (Hg.): *Ornament. Motiv – Modus – Bild*. München: Fink, 2012, 448–373.

Burke, Peter: *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*. Berlin: Wagenbach, 2003.

Burt, Ramsay: *Alien Bodies. Representations of modernity, „race“ and nation in early modern dance*. London: Routledge, 1998.

Busch, Kathrin; Därmann, Iris: Einleitung. In: Busch, Kathrin; Därmann, Iris (Hg.): *Pathos. Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs*. Bielefeld: transcript, 2007, 7–33.

Busch, Werner: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. München: Beck, 1993.

Cahusac, Louis de: *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*. Bd. 1–3. La Haye: Jean Neaulme, 1754.

Celi, Claudia: Manzotti and the Theatre of Memory of the XIX Century. In: Pappacena, Flavia (Hg.): *Excelsior. Documenti e Saggi. Documents and Essays*. Rom: Di Giacomo, 1998, 209–234.

Cicero, Marcus Tullius: *De Oratore. Über den Redner*. Lateinisch/Deutsch. Kommentiert und herausgegeben von Harald Merklin. Stuttgart: Reclam, 1976.

Cody, Gabrielle: Woman. Man. Dog. Tree. Two Decades of Intimate and Monumental Bodies in Pina Bausch’s Tanztheater. In: *TDR: The Drama Review*, 42/2, 1998, 115–131.

Crary, John: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden: Verlag der Kunst, 1996.

Dachselt, Rainer: *Pathos. Tradition und Aktualität einer vergessenen Kategorie der Poetik*. Heidelberg: Winterverlag, 2003.

Dahms, Sibylle: Die Bedeutung Wiens für die Ballettreform des 18. Jahrhunderts. In: Amort, Andrea; Wunderer-Gosch, Mimi (Hg.): *Österreich tanzt. Geschichte und Gegenwart*. Wien: Böhlau, 2001, 22–29.

Dahms, Sibylle: *Der konservative Revolutionär. Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts*. München: epodium, 2010.

Derrida, Jacques: Die zweifache Séance. In: Engelmann, Peter (Hg.): *Dissemination*. Wien: Passagen, 1995, 193–322.

Derrida, Jacques: *Politik der Freundschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.

Desrat, George: *Dictionnaire de la danse. Historique, théorique, pratique et bibliographique*. Paris: Librairies-Imprimeries Réunies, 1895.

Diagme, Mariama: *Schweres Schweben. Bewegungen zwischen Leben und Tod in* Orpheus und Eurydike *von Pina Bausch*. Masterarbeit Freie Universität Berlin, 2011.

Didi-Huberman, Georges: *Formlose Ähnlichkeit oder die Fröhliche Wissenschaft nach Georges Bataille*. München: Fink, 2010.

Di Tondo, Ornella: Gestural Anthropology in *L'Uomo fisico, intellettuale e morale* by Carlo Blasis. In: Di Tondo, Ornella; Pappacena, Flavia (Hg.): *Carlo Blasis. L'Uomo fisico, intellettuale e morale*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2007, 89–109.

Dubos, Jean Baptiste: *Réflexions critiques sur la poësie et sur la peinture*. Bd. 1–3. Paris: Pissot, 1770.

Düringer, Philipp Jacob; Bartels, Heinrich Ludwig (Hg.): *Theater-Lexikon. Theoretisch-practisches Handbuch für Vorstände, Mitglieder und Freund des deutschen Theaters*. Leipzig: Wigand, 1841.

Easterling, Pat: Agamemnon for the Ancients. In: Macintosh, Fiona (Hg.): *Agamemnon in Performance. 458 BC to AD 2004*. Oxford: Oxford University Press, 2005, 23–36.

Eilert, Heide: „ …allein durch die stumme Sprache der Gebärden". Erscheinungsformen der Pantomime im 18. Jahrhundert. In: Fischer-Lichte, Erika; Schönert, Jörg (Hg.): *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*. Göttingen: Wallstein, 1999, 339–360.

Engel, Johann Jakob: *Ideen zu einer Mimik*. Bd. 1–2. Berlin: August Mylius, 1785–1786.

Engel, Johann Jakob: *Über Handlung, Gespräch und Erzählung*. Hg. von Ernst Theodor Voss. Stuttgart: Metzler, 1964.

Enzelberger, Genia; Meister, Monika; Schmitt, Stefanie: Vorwort. In: Enzelberger, Genia; Meister, Monika; Schmitt, Stefanie (Hg.): *Auftritt Chor. Formationen des Chorischen im gegenwärtigen Theater*. Wien: Böhlau, 2012 (*Maske und Kothurn*. 58/1), 7–10.

Ette, Wolfram: *Kritik der Tragödie. Über die dramatische Entschleunigung*. Weilerswist: Velbrück, 2011.

Excelsior. Libretto. In: Pappacena, Flavia (Hg.): *Excelsior. Documenti e Saggi. Documents and Essays*. Rom: Di Giacomo, 1998, 41–54.

Falcone, Francesca: A New Discovery in the Field of Choreographic Notation. In: Haitzinger, Nicole; Jeschke, Claudia (Hg.): *Tanz und Archiv. ForschungsReisen. Historiografie*. Heft 3. München: epodium, 2010, 100–112.

Falcone, Francesca: Arabesque. A Compositional Design. In: *Dance Chronicle*, 19/3, 1996, 231–253.

Falcone, Francesca: The Evolution of the Arabesque. In: *Dance Chronicle*, 22/1, 1999, 71–113.

Fenböck, Karin: *Getanzte Politik. Die Inszenierung des kaiserlichen Hofes im Wiener Ballett zwischen 1750 und 1765*. Dissertation Universität Wien, 2013.

Fernandes, Ciane*: Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater. The Aesthetics of Repetition and Transformation*. New York: Peter Lang, 2001.

Finscher, Ludwig; Schüller, Gunhild: Gluck. Orfeo ed Euridice/Orphée et Euridice. Azione teatrale per musica/Tragédie-opéra en trois actes. In: Dahlhaus, Carl (Hg.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Bd. 2, München: Piper, 1987, 433–438.

Fischer-Lichte, Erika: Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff. In: Fischer-Lichte, Erika; Risi, Clemens; Roselt, Jens (Hg.): *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*. Berlin: Theater der Zeit, 2004, 11–26.

Flashar, Helmut: *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*. München: Beck, 2009.

Foellmer, Susanne: *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz*. Bielefeld: transcript, 2009.

Folie, Sabine; Glasmeier, Michael: Atmende Bilder. Tableau Vivant und Attitüde zwischen „Wirklichkeit und Imagination". In: Folie, Sabine; Glasmeier, Michael (Hg.): *Tableaux Vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*. Ausstellungskatalog. Kunsthalle Wien, 2002, 9–52.

Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

Franko, Mark: *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Franko, Mark: Taking Action on Action Ballet: A Report on the Salzburg Workshop. In: Brandenburg, Irene; Haitzinger, Nicole; Jeschke, Claudia (Hg.): *Tanz und Archiv: ForschungsReisen. Geste und Affekt im 18. Jahrhundert*. Heft 4. München: epodium, 2013, 96–107.

Galle, Roland: Tragisch/Tragik. In: Barck, Karlheinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter; Steinwachs, Burkhart; Wolfzettel, Friedrich (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Worterbuch in sieben Bänden*. Bd. 6. Stuttgart: Metzler, 2005, 117–170.

Gardel, Pierre: *La Dansomanie. Folie-Pantomime en deux actes*. [Paris]: Ballard, 1801.

Gebauer, Gunter; Wulf, Christoph: *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1998.

Gehmacher, Philipp: Vom Ich zum Anderen zur Gruppe zum Stück. In: Gehmacher, Philipp; Glechner, Angela; Stamer, Peter (Hg.): *Incubator*. Wien: Passagen, 2006, 29–54.

Gessmann, Martin: Pathos/Pathetisch: In: Barck, Karlheinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter; Steinwachs, Burkhart; Wolfzettel, Friedrich (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 4. Stuttgart: Metzler, 2002, 724–739.

Giraudet, Alfred: *Mimique, physionomie et gestes. Méthode pratique d'après le système de F. del Sarte pour servir à l'expression des sentiments*. Paris: Quantin, 1895.

Giraudet, Eugène: *Traité de la danse. Grammaire de la danse et du bon ton à travers le monde et les siècles depuis le singe jusqu'à nos jours*. Bd. 2. Paris: [ohne Verlag] 1900.

Girshausen, Theo: Mimesis. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler, 2005, 201–208.

Girshausen, Theo: *Ursprungszeiten des Theaters. Das Theater der Antike*. Berlin: Vorwerk, 1999.

Goethe, Johann Wolfgang von: Von Arabesken. In: Goethe, Johann Wolfgang von: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Bd. 3, Teil 2. München: Hanser, 1990, 191–195.

Goez, Joseph Franz: *Lenardo und Blandine. Ein Melodram nach Bürger in 160 Leidenschaftlichen Entwürfen*. Erfunden und auf Kupfer gezeichnet nach J. F. v. G. Augsburg: Akad. Handlung, 1783.

Goez, Joseph Franz: *Versuch einer zalreichen Folge leidenschaftlicher Entwürfe für empfindsame Kunst- und Schauspielfreunde*. Augsburg: Akad. Handlung, 1783.

Goldhill, Simon: Der Ort der Gewalt: Was sehen wir auf der Bühne? In: Seidensticker, Bernd; Vöhler, Martin (Hg.): *Gewalt und Ästhetik. Zur Gewalt und ihrer Darstellung in der griechischen Klassik*. Berlin: de Gruyter, 2006, 149–168.

Graevenitz, Gerhart von: *Das Ornament des Blicks. Über die Grundlagen des neuzeitlichen Sehens, die Poetik der Arabeske und Goethes „West-östlichen Divan"*. Stuttgart: Metzler, 1994.

Gumbrecht, Hans Ulrich: Ausdruck. In: Barck, Karlheinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter; Steinwachs, Burkhart; Wolfzettel, Friedrich (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Worterbuch in sieben Bänden*. Bd. 1. Stuttgart: Metzler, 2000, 416–431.

Gumbrecht, Hans Ulrich: Inszenierte Zusammenbrüche oder Tragödie und Paradoxie. In: Gumbrecht, Hans Ulrich; Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, 471–494.

Haitzinger, Nicole: Empirie und Körper: Anthropologie und / als das innere Fremde. In: Jeschke, Claudia; Vettermann, Gabi; Haitzinger, Nicole: *Interaktion und Rhythmus. Zur Modellierung von Fremdheit im Tanztheater des 19. Jahrhunderts*. München: epodium, 2010, 121–198.

Haitzinger, Nicole: Ereignis – Spur – Zeuge oder: Zur letzten analogen Generation. In: Gareis, Sigrid; Schöllhammer, Georg; Weibel, Peter (Hg.): *Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten*. Köln: König, 2013, 319–330.

Haitzinger, Nicole: Pas d'Abeille und Cachucha – Auftritte von Frauen als ‚andere' Fremde. In: Jeschke, Claudia; Vettermann, Gabi; Haitzinger, Nicole: *Interaktion und Rhythmus. Zur Modellierung von Fremdheit im Tanztheater des 19. Jahrhunderts*. München: epodium, 2010, 199–209

Haitzinger, Nicole: *Vergessene Traktakte. Archive der Erinnerung. Zu Wirkungskonzepten im Tanz von der Renaissance bis Ende des 18. Jahrhunderts*. München: epodium, 2009.

Haitzinger, Nicole: *Vergessene Traktate – Archive der Erinnerung. Ein historiographisches Essay zu Wirkungskonzepten im Tanz*. Dissertation Universität Wien, 2004.

Haitzinger, Nicole: Von der Aufführung zur medialen Re-Konstruktion. Bild, Schrift und Körperlichkeit als Konstituenten des Tanz-Medien-Archivs am Beispiel des *Rosenfarbenen Pas de Deux* (1793). In: Oberzaucher-Schüller, Gunhild: (Hg.): *Souvenirs de Taglioni. Taglioni-Materialien der Derra de Moroda Dance Archives*. Bd. 1. München: Kieser, 2007, 31–40.

Haitzinger, Nicole; Jeschke, Claudia; Karl, Christiane: Die Tänze der Opfer. Tänzerische Aktionen, BewegungsTexte und Metatexte. In: Brandstetter, Gabriele; Klein, Gabriele (Hg.): *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs* Le Sacre du Printemps. Bielefeld: transcript, 2007, 141–158.

Haß, Ulrike: Chor. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler, 2005, 49–52.

Haß, Ulrike: Rolle. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler, 2005, 278–283.

Haß, Ulrike: Woher kommt der Chor? In: Enzelberger, Genia; Meister, Monika; Schmitt, Stefanie (Hg.): *Auftritt Chor. Formationen des Chorischen im gegenwärtigen Theater*. Wien: Böhlau, 2012 (*Maske und Kothurn*. 58/1), 13–30.

Heeg, Günther: *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Stroemfeld, 2000.

Henrichs, Albert: *„Warum soll ich denn tanzen?“ Dionysisches im Chor der griechischen Tragödie*. Stuttgart: Teubner, 1996.

Hofmann, Franck: Einleitung. In: Avanessian, Armen; Brandstetter, Gabriele; Hofmann, Franck (Hg.): *Die Erfahrung des Orpheus*. München: Fink, 2010, 9–25.

Hoghe, Raimund; Tree, Stephen: The Theatre of Pina Bausch. In: *TDR: The Drama Review*, 24/1, 1980, 63–74.

Honold, Alexander: Pathos-Transport um 1800. Modelle tragischer Bewegung in Theaterdiskurs und Briefkultur. In: Zumbusch, Cornelia (Hg.): *Pathos. Zur Geschichte einer problematischen Kategorie*. Berlin: Akademie Verlag, 2010, 99–116.

Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

Jelgerhuis, Johannes R.: *Theoretische lessen over de gesticulatie en mimiek*. Amsterdam: Haakert, 1970.

Jeschke, Claudia: Anmerkungen zur Choreographie. Oder: Das Schreiben von Bewegung, das Schreiben über Bewegung, das Schreiben mit Bewegung. In: Brandenburg, Irene; Haitzinger, Nicole; Jeschke, Claudia (Hg.): *Tanz und Archiv: ForschungsReisen. Geste und Affekt im 18. Jahrhundert*. Heft 4. München: epodium, 2013, 50–57.

Jeschke, Claudia: Delsarte – Duncan – Duse. Verkörperung: Wissenschaft oder Kunst. In: Haitzinger, Nicole; Jeschke, Claudia (Hg.): *Zeit/Sprünge. Zu Aspekten des Performativen, Theatralen, Pädagogischen, Medialen und Rhetorischen im 19. Jahrhundert*. München: epodium, 2007, 81–89.

Jeschke, Claudia: *Inventarisierung von Bewegung*. Begleitheft zu *Tanz als BewegungsText*. Tübingen: Niemeyer, 1999.

Jeschke, Claudia: Körperkonzepte des Barock. Inszenierungen des Körpers und durch den Körper. In: Dahms, Sibylle; Schroedter, Stephanie (Hg.): *Tanz und Bewegung in der barocken Oper*. Innsbruck: Studien Verlag, 1996, 85–105.

Jeschke, Claudia: Neuerungen der performativen Technik um 1900. Eleonora Duse und Isadora Duncan. In: *Tanzdrama* 48, 4/1999, 4–10.

Jeschke, Claudia: Noverre, Lessing, Engel. Zur Theorie der Körperbewegung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Bender, Wolfgang F. (Hg.): *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren*. Stuttgart: Steiner, 1992, 85–111.

Jeschke, Claudia: Tanz-Gruppen – Das Musterbuch von Franz Opfermann. In: Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hg.): *Souvenirs de Taglioni. Taglioni-Materialien der Derra de Moroda Dance Archives*. Bd. 1. München: Kieser, 2007, 67–75.

Jeschke, Claudia; Atwood, Robert: Expanding Horizons. Techniques of Choreo-Graphy in Nineteenth-Century Dance. In: *Dance Chronicle*, 2/29, 2006, 195–214.

Jeschke, Claudia; Vettermann, Gabi: Nach-Schriften, Tanzschriften und Notierungsweisen. In: Jeschke, Claudia; Vettermann, Gabi; Haitzinger, Nicole: *Interaktion und Rhythmus. Zur Modellierung von Fremdheit im Tanztheater des 19. Jahrhunderts*. München: epodium, 2010, 479–510.

Jeschke, Claudia; Vettermann, Gabi; Haitzinger, Nicole: *Interaktion und Rhythmus. Zur Modellierung von Fremdheit im Tanztheater des 19. Jahrhunderts*. München: epodium, 2010.

Jeschke, Claudia; Wortelkamp, Isa; Vettermann, Gabi: Arabesken. Modelle ‚fremder' Körperlichkeit in Tanztheorie und Inszenierung. In: Jeschke, Claudia; Zedelmaier, Helmut (Hg.): *Andere Körper – Fremde Bewegungen. Theatrale und öffentliche Inszenierungen im 19. Jahrhundert*. Münster: Lit, 2005, 169–210.

Kirchmann, Kay: Körper-Ganzheit. Ein Essay zur Ästhetik von Pina Bausch. In: *Ballett International / Tanz Aktuell*, Heft 5/1994, 37–43.

Klaß, Alphons: *Gruppen zu XVI Personen* und *Album von großen Tanz Schaal und Ensemble Gruppen, Aufzügen und Ensemble Tänzen*. Zeichnungen. Wien, Österreichisches Theatermuseum, HZ_HG 56676 und HZ_HG 56677.

Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin: de Gruyter, 1999.

Koschorke, Albrecht: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München: Fink, 2003.

Košenina, Alexander: *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur „eloquentia corporis“ im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 1995.

Kotte, Andreas: *Theatergeschichte. Eine Einführung*. Köln: Böhlau, 2013.

Krajczynski, Jakub; Rapp, Christof: Emotionen in der antiken Philosophie. Definitionen und Kataloge. In: Harbsmeier, Michael; Möckel, Sebastian (Hg.): *Pathos, Affekt, Emotion. Transformationen der Antike*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009, 47–78.

Kruschkova, Krassimira: Vorwort. Mit-Sein, Kollaboration, Respons. Zur Ethik der Performance. In: Ruhsam, Martina: *Kollaborative Praxis: Choreographie. Die Inszenierung der Zusammenarbeit und ihre Aufführung*. Wien: Turia + Kant, 2011, 9–13.

Kruschkova, Krassimira: Zwischen Intention und Intension. Über die installative Performance „the fault lines“ von Philipp Gehmacher, Vladimir Miller und Meg Stuart. In: Ellmeier, Andrea; Ingrisch, Doris; Walkensteiner-Preschl, Claudia (Hg.): *Ratio und Intuition*: *Wissen|s|Kulturen in Musik, Theater, Film*. Wien: Böhlau, 2013, 159–166.

Kurzberger, Hayo: Darstellung. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler, 2005, 55–63.

Laakoonen, Johanna: *Canon and Beyond. Edvard Frazer and the Imperial Russian Ballet, 1908–1910*. Helsinki: Academia Scientarium Fennica, 2009.

Lada-Richards, Ismene: Dead but not Extinct: On Reinventing Pantomime Dancing in Eighteenth-Century England and France. In: Macintosh, Fiona: *The Ancient Dancer in the Modern World. Responses to Greek and Roman Dance*. Oxford: Oxford University Press, 2010, 19–38.

Lang, Franciscus: *Dissertatio de actione scenica. Abhandlung über die Schauspielkunst*. Reprint und Übersetzung der Ausgabe 1727, hg. von Alexander Rudin. Bern: Francke, 1975.

Lehmann, Hans-Thies: Prädramatische und postdramatische Stimmen. In: Kolesch, Doris; Schrödl, Jenny (Hg): *Kunst-Stimmen*. Berlin: Theater der Zeit, 2004, 40–68.

Lehmann, Hans-Thies: (Sich) Darstellen. Sechs Hinweise auf das Obszöne. In: Kruschkova, Krassimira (Hg.): *Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Theater, Tanz, Film*. Wien: Böhlau, 2005 (*Maske und Kothurn*. 51/1), 33–48.

Lehmann, Hans-Thies: Tragödie und Performance. Skizzen aus einem Work in Progress. In: Bierl, Anton; Siegmund, Gerald; Schuster, Clemens; Meneghetti, Christoph (Hg.): *Theater des Fragments*. Bielefeld: transcript, 2009, 165–179.

Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Herausgegeben von Friedrich Vollhardt. Stuttgart: Reclam, 2012.

Lukian: Über den mimischen Tanz. In: *Lucian's Werke*. Bd. 7. Stuttgart: J. B. Metzler, 1827, 863–905.
Macintosh, Fiona (Hg.): *Agamemnon in Performance. 458 BC to AD 2004*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
Mallarmé, Stéphane: Autre Étude de Danse. In: Mallarmé, Stephan: *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1945, 307–309.
Mallarmé, Stéphane: Ballets. [1886]. In: Mallarmé, Stephane: *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945, 303–307.
Manning, Susan: An American Perspective on Tanztheater. In: *TDR: The Drama Review*, 30/2, 1986, 57–79.
Mitchell, William John Thomas: What is an Image. In: Mitchell, William John Thomas (Hg.): *Iconology*. Chicago: Chicago University Press, 1986, 7–46.
Müller, Heiner: Blut ist im Schuh oder das Rätsel der Freiheit. In: Erler, Detlef (Hg.): *Pina Bausch*. Mit Texten von Heiner Müller, Raimund Hoghe, Norbert Servos und Jochen Schmidt. Zürich: Ed. Stemmle, 1994, 6–9.
Muth, Susanne: Als die Gewaltbilder zu ihrem Wirkungspotential fanden. In: Seidensticker, Bernd; Vöhler, Martin (Hg.): *Gewalt und Ästhetik. Zur Gewalt und ihrer Darstellung in der griechischen Klassik*. Berlin: de Gruyter, 2006, 259–293.
Myssok, Johannes: *Antonio Canova. Die Erneuerung der klassischen Mythen in der Kunst um 1800*. Petersberg: Imhof, 2007.
Nancy, Jean-Luc: *Am Grund der Bilder*. Zürich: Diaphanes, 2006.
Nancy, Jean-Luc: Das Bild: Mimesis & Methexis. In: Huber, Jörg (Hg.): *Ästhetik – Erfahrung*. Zürich: Voldemeer, 2004, 171–187.
Nancy, Jean Luc: *Singulär plural sein*. Berlin: Diaphanes, 2007.
Neumann, Gerhard: Pygmalion. Metamorphosen des Mythos. In: Mayer, Mathias; Neumann, Gerhard (Hg.): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997, 11–60.
Noverre, Jean Georges: *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette*. Hamburg: Cramer, 1769.
Noverre, Jean Georges: *Der gerächte Agamemnon. Ein tragisches Ballet in fünf Abtheilungen, von Herrn Noverre. Aufgeführt auf den K. K. P. Schaubühnen in Wienn Zu finden beym Logenmeister*. [1771].
Noverre, Jean Georges: *Habits de costume pour l'exécution des ballets de M.r Noverre dessinés par M.r Boquet* […]. Bd. 2. [1791]. Manuskript. Stockholm, Kungliga Biblioteket, Ms 254:2.
Noverre, Jean Georges: Introduction au Ballet des Horaces ou Petite reponse aux grandes Lettres du Sr. Angiolini. In: Noverre, Jean Georges: *Recueil de Programmes de Ballets de M. Noverre. Maître des Ballets de la Court imperiale et Royale*. Wien: Kurzböck, 1776, 1–28.
Noverre, Jean Georges: *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts*. Bd. 2. St. Petersburg: Schnoor, 1803.
Noverre, Jean Georges: *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts. Observations sur la construction d'une salle d'opéra, et programmes de ballets*. Bd. 3. St. Petersburg: Schnorr, 1804.

Noverre, Jean Georges: *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts*. Bd. 4. St. Petersburg: Schnorr, 1804.

Noverre, Jean Georges: *Lettres sur les Arts Imitateurs en général et sur la danse en particulier*. Paris: Léopold Collin, 1807.

Noverre, Jean Georges: *Programmes des grands ballets historiques, heroïques, nationnaux, moraux et allégoriques de la composition de M.r Noverre*. Bd. 1. [1791]. Manuskript. Stockholm, Kungliga Biblioteket, Ms 254:1.

Noverre, Jean Georges: *Théorie et Pratique de la Danse simple et composée de l'Art des Ballets de la Musique des Costumes et des Décorations*. Manuskript, 11 Bände, ca. 1767. Warschau, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Zbiorów Muzycznych, Bd. IV.

Nye, Edward: ‚Choreography' is Narrative. The Programmes of Eighteenth-Century Ballet d'Action. In: *Dance Research Journal*, 26/1, 2008, 42–59.

Nye, Edward: Dancing Words: Eighteenth century Ballet-Pantomime Wordbooks as Paratexts. In: *Word and Image*, 24/4, 2008, 2–11.

Oberzaucher-Schüller, Gunhild: Berliner Skizzen. In: Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hg.): *Souvenirs de Taglioni. Bühnentanz in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Bd. 2. München: Kieser, 2007, 239–256.

Oberzaucher-Schüller, Gunhild: Die Blumenbouquets des Herrn Taglioni. In: Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hg.): *Souvenirs de Taglioni. Bühnentanz in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Bd. 2. München: Kieser, 2007, 311–314.

Oberzaucher-Schüller, Gunhild: Die Gruppe als begleitendes Instrumentarium im Theatertanz des 19. Jahrhunderts. In: Jeschke, Claudia; Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung*. Berlin: Vorwerk 8, 2000, 274–290.

Oberzaucher-Schüller, Gunhild: „Immer Künstler, nie Handwerker …". Zu Paul Taglionis Schaffen. In: Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hg.): *Souvenirs de Taglioni. Taglioni-Materialien der Derra de Moroda Dance Archives*. Bd. 1. München: Kieser, 2007, 89–100.

Opfermann, Franz: *Tanz-Gruppen*. Manuskript. Salzburg, Derra de Moroda Dance Archives, DdM 6925.

Pappacena, Flavia: Analysis and Reconstruction of the Pas de Deux in the Third Scene of Luigi Manzotti's Gran Ballo *Excelsior*. In: Malkiewicz, Michael; Rothkamm, Jörg (Hg.): *Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett*. Berlin: Vorwerk 8, 2007, 171–186.

Pappacena, Flavia: An Analysis of the Ballet Structure. In: Pappacena, Flavia (Hg.): *Excelsior. Documenti e Saggi. Documents and Essays*. Rom: Di Giacomo, 1998, 269–285.

Pappacena, Flavia: The Classical Heritage and the Inspiration of the Arts in *L'Uomo fiscio, intellettuale e morale* by Carlo Blasis. In: Di Tondo, Ornella; Pappacena, Flavia (Hg.): *Carlo Blasis. L'Uomo fisico, intellettuale e morale*. Lucca: Libreria musicale italiana, 2007, 73–88.

Pappacena, Dal quaderno di Giovanni Cammarano: La partitura coreografica del ballo. In: Pappacena, Flavia (Hg.): *Excelsior. Documenti e Saggi. Documents and Essays*. Rom: Di Giacomo, 1998, 91–118.

Pappacena, Flavia: Dance Terminology and Iconography in Early Nineteenth Century. In: Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hg.): *Souvenirs de Taglioni. Bühnentanz in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Bd. 2. München: Kieser, 2007, 95–112.

Pappacena, Flavia (Hg.): *Excelsior. Documenti e Saggi. Documents and Essays*. Rom: Di Giacomo, 1998.

Pappacena, Flavia: I fondamenti della struttura del ballo. In: Pappacena, Flavia (Hg.): *Excelsior. Documenti e Saggi. Documents and Essays*. Rom: Di Giacomo, 1998, 75–90.

Pappacena, Flavia: *Il trattato di danza di Carlo Blasis 1820–1830. Carlo Blasis' treatise on dance 1820–1830*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2005.

Pappacena, Flavia: Noverre's *Lettres sur la Danse*. The Inclusion of Dance among the Imitative Arts. In: Vicentini, Claudio (Hg.): *Acting Archives Review* 9 (Supplement April 2011), 1–32. http://actingarchives.unior.it/Essays/NewEntries.aspx (10.5.2012).

Pappacena, Flavia: *The Language of Classical Ballet. Guide to the Interpretation of Iconographic Sources*. Rom: Gremese, 2013.

Pappacena, Flavia: The New *Excelsior* by Caramba. In: Pappacena, Flavia (Hg.): *Excelsior. Documenti e Saggi. Documents and Essays*. Rom: Di Giacomo, 1998, 313–326.

Pappacena, Flavia: The Transcription of the Ballet *Excelsior* and the Manuscripts of the Theatre Museum at La Scala. In: Pappacena, Flavia (Hg.): *Excelsior. Documenti e Saggi. Documents and Essays*. Rom: Di Giacomo, 1998, 249–268.

Peeters, Jeroen: Standing, leaning, falling, lying. Looking at and listening to the shadow of bodies in Philipp Gehmacher's Incubator. In: Peeters, Jeroen: *Shadow Bodies. On Philipp Gehmacher and Raimund Hoghe*. Maasmelechen: Cultureel Centrum Maasmechelen, 2006, 73–90.

Pewny, Katharina: *Das Drama des Prekären. Über die Wiederkehr der Ethik in Theater und Performance*. Bielefeld: transcript, 2011.

Picht, Georg: *Kunst und Mythos*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1986.

Platon: *Der Staat (Politeia)*. Übersetzt und herausgegeben von Karl Vretska. Stuttgart: Reclam, 2006, Buch X, 598b, 435–436.

Platon: *Nomoi (Gesetze)*. Buch I–III. Überarbeitung und Kommentar von Klaus Schöpsdau. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1994.

Platon: *Nomoi (Gesetze)*. Buch IV–VII. Überarbeitung und Kommentar von Klaus Schöpsdau. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2003.

Ploebst, Helmut: *Körperwitz. Groteske und Ironie in der zeitgenössischen Tanzperformance*. Wien: Turia + Kant, 1999.

Raab, Riki: *Biographischer Index des Wiener Opernballetts von 1631 bis zur Gegenwart*. Wien: Hollinek, 1994.

Rambaud, Carole (Hg.): *François Delsarte. 1811–1871, sources, pensée*. Châteauvallon: TNDI, 1991.

Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin: b_books, 2008.

Raulet, Gérard; Kroll, Frank-Lothar: Ornament. In: Barck, Karlheinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter; Steinwachs, Burkhart; Wolfzettel, Friedrich (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 4. Stuttgart: Metzler, 2002, 656–683.

Rebentisch, Juliane: Powered by Emotion. In: *Texte zur Kunst, Romantik*. Heft 65. Berlin: Texte zur Kunst Verlag, März 2007, 34–55.

Rebentisch, Juliane: *Theorien zur Gegenwartskunst*. Hamburg: Junius, 2013.

Renneke, Leo: Eine vergleichende Betrachtung und digitale Visualisierung choreografischer Skizzen aus den Manuskripten von A. Freising und F. Opfermann. In: Brandenburg, Irene; Haitzinger, Nicole; Jeschke, Claudia (Hg.): *Tanz und Archiv: ForschungsReisen. Mobile Notate*. Heft 5. München: epodium, 2013, 72–93.

Roodenburg, Herman: *The eloquence of the body. Perspectives on gesture in the Dutch Republic*. Zoole: Waanders, 2004.

Rühling, Lutz: Fiktionalität und Poetizität. In: Arnold, Heinz Ludwig; Detering, Heinrich (Hg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 2010, 25–51.

Ruhsam, Martina: *Kollaborative Praxis: Choreographie. Die Inszenierung der Zusammenarbeit und ihre Aufführung*. Wien: Turia + Kant, 2011.

Sarasin, Philipp: *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

Sasse, Sylvia: Pathos und Anti-Pathos. Pathosformeln bei Sergej Ėjzenštejn und Aby Warburg. In: Zumbusch, Cornelia (Hg.): *Pathos. Zur Geschichte einer problematischen Kategorie*. Berlin: Akademie Verlag, 2010, 171–190.

Schiller, Friedrich: Ueber das Pathetische. In: Wiese, Benno von (Hg.): *Schillers Werke*. Bd. 20. *Philosophische Schriften. Erster Teil*, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1962, 196–221.

Schiller, Friedrich: Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie. In: Seidel, Siegfried (Hg.): *Schillers Werke*. Bd. 10: *Die Braut von Messina. Wilhelm Tell. Die Huldigung der Künste*. Weimar: Böhlau, 1980, 7–15.

Schiller, Friedrich: Ueber die tragische Kunst. In: Wiese, Benno von (Hg.): *Schillers Werke*. Bd. 20. *Philosophische Schriften. Erster Teil*, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1962, 148–170.

Schlesier, Renate: Orpheus, der zerissene Sänger. In: Avanessian, Armen; Brandstetter, Gabriele; Hofmann, Franck (Hg.): *Die Erfahrung des Orpheus*. München: Fink, 2010, 45–60.

Schmidt, Anne-Katrin: *Zu einer Ästhetik der Gestik im zeitgenössischen Tanz und in der Performance am Beispiel der Choreographien von Philipp Gehmacher*. Diplomarbeit Universität Wien, 2012.

Schmidt, Ulf: Der Rhythmus der Polis. Zeitform und Bewegungsform bei Platon. In: Primavesi, Patrick; Mahrenholz, Simone (Hg.): *Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*. Schliegen: Edition Argus, 2005, 87–100.

Schmidt, Ulf: *Platons Schauspiel der Ideen. Das „geistige Auge“ im Medien-Streit zwischen Schrift und Theater*. Bielefeld: transcript, 2006.

Schroedter, Stephanie: Tanzliteratur als Quelle zum Tanz – Entwicklungen und Tendenzen. In: Dahms, Sibylle; Schroedter, Stephanie (Hg.): *Der Tanz – ein Leben. In Memoriam Friderica Derra de Moroda*. Salzburg: Selke, 1997, 161–179.

Schroedter, Stephanie: *Vom „Affect“ zur „Action“. Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.

Schüller, Gunhild: Haßreiter. Die Puppenfee: In: Dahlhaus, Carl (Hg.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Bd. 2. München: Piper, 1987, 725–727.

Schulte-Sasse, Jochen: Einbildungskraft/Imagination. In: Barck, Karlheinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter; Steinwachs, Burkhart; Wolfzettel, Friedrich (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 2. Stuttgart: Metzler, 2001, 88–120.

Schulte-Sasse, Jochen: Phantasie. In: Barck, Karlheinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter; Steinwachs, Burkhart; Wolfzettel, Friedrich (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 4. Stuttgart: Metzler, 2002, 778–798.

Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheines*. München: Hanser, 2000.

Seel, Martin: Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs. In: Früchtl, Josef; Zimmermann, Jörg (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, 48–62.

Seidel, Wilhelm: Rhythmus. In: Barck, Karlheinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter; Steinwachs, Burkhart; Wolfzettel, Friedrich (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 5. Stuttgart: Metzler, 2003, 291–314.

Seidensticker, Bernd: *Das antike Theater*. München: Beck, 2010.

Seidensticker, Bernd: Distanz und Nähe. Zur Darstellung von Gewalt in der griechischen Tragödie. In: Seidensticker, Bernd; Vöhler, Martin (Hg.): *Gewalt und Ästhetik. Zur Gewalt und ihrer Darstellung in der griechischen Klassik*. Berlin: de Gruyter, 2006, 91–122.

Seidensticker, Bernd: Vorwort. In: Seidensticker, Bernd; Vöhler, Martin (Hg.): *Urgeschichten der Moderne. Die Antike im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler, 2001, VII–X.

Settis, Salvatore: *Die Zukunft des „Klassischen“. Eine Idee im Wandel der Zeit*. Berlin: Wagenbach, 2009.

Settis, Salvatore: Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion. In: Kemp, Wolfgang; Mattenklott, Gert; Wagner, Monika; Warnke, Martin (Hg.): *Vorträge aus dem Warburg-Haus*. Bd. 1. Berlin: Akademie Verlag, 1997, 31–74.

Shawn, Ted: *Every little movement. A book about François Delsarte; the man and his philosophy; his science of applied aesthetics; the application of this science to the art of the dance; the influence of Delsarte on American dance*. New York: Dance Horizons, 1963.

Siegmund, Gerald: Choreographie und Gesetz: Zur Notwendigkeit des Widerstands. In: Haitzinger, Nicole; Fenböck, Karin (Hg.): *DenkFiguren. Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden*. München: epodium, 2010, 118–129.

Siegmund, Gerald: Giselle, oder: Das Sehen auf dem Weg in die Moderne. In: Haitzinger, Nicole; Jeschke, Claudia (Hg.): *Tanz und Archiv. Forschungs-Reisen. Historiografie*. Heft 3. München: epodium, 2010, 120–129.

Solomon, Nicholas: A Look at Late 18th-Century Gesturing. In: *Early Music*, Vol. 17, No. 4, *The Baroque Stage* (Nov. 1989), 551–562.

Stabel, Ralf: Große Männer müssen nur große Dinge schaffen. Jean Georges Noverre und seine Reform des Balletts. In: Noverre, Jean Georges: *Briefe über die Tanzkunst*. Hg. von Ralf Stabel. Leipzig: Henschel, 2010, 207–334.

Stierle, Karlheinz: Fiktion. In: Barck, Karlheinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter; Steinwachs, Burkhart; Wolfzettel, Friedrich (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 2. Stuttgart: Metzler, 2001, 380–428.

Sulzer, Johann Georg: Ausdruk. In: Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Bd. 1. Leipzig: Weidmann, 1771, 100–112.

Sulzer, Johann Georg: Gebehrden. In: Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Bd. 1. Leipzig: Weidmann, 1771, 427–430.

Sulzer, Johann Georg: Pathos; Pathetisch. In: Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 2, Leipzig: Weidmann, 1774, 884–885.

Sulzer, Johann Georg: Tragisch: In: Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Bd. 2. Leipzig: Weidmann, 1774, 1167–1168.

Terpsichore. Petit Guide à l'usage des Amateurs de Ballets par un abonné de l'Opéra. Précédé d'une préface de Rita Sangalli. Paris: Tresse, 1875.

Théleur, E. A.: *Letters on Dancing. Reducing this elegant and healthful exercise to easy scientific principles*. London: Sherwood and Co., 1831.

Thurner, Christina: *Beredte Körper – bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten*. Bielefeld: transcript, 2009.

Turocy, Catherine: Reflections on Gilbert Austin's Chironomia and Dance Conventions of the Eighteenth Century. In: Tomko, Linda J. (Hg.): *Reflecting our Past. Reflecting our Future. Proceedings*. Society of Dance History Scholars. Riverside: University of California Press, 1997, 311–321.

Vogel, Matthias: *Johann Heinrich Füssli. Darsteller der Leidenschaft*. Zürich: Zip, 2001.

Waille, Franck: Synthèse de la thèse. Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte (1811–1871). Des interactions dynamiques. In: Waille, Franck (Hg.): *Trois décennies de recherche européenne sur François Delsarte*. Paris: Harmattan, 2011, 129–146.

Waldenfels, Bernhard: *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010.

Waldenfels, Bernhard: *Sinnesschwellen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.

Waldenfels, Bernhard: Zwischen Pathos und Response. In: Waldenfels, Bernhard: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, 34–55.

Waldenfels, Bernhard; Därmann, Iris (Hg.): *Der Anspruch des Anderen. Perspektiven phänomenologischer Ethik*. München: Fink, 1998.

Wiens, Birgit: Schwellen des Sichtbaren. Das ‚Orpheus'-Thema und seine Variationen in der zeitgenössischen Theater-Szenographie. In: Avanessian, Armen; Brandstetter, Gabriele; Hofmann, Franck (Hg.): *Die Erfahrung des Orpheus*. München: Fink, 2010, 171–186.

Winckelmann, Johann Joachim: *Geschichte der Kunst des Altertums*. Herausgegeben von Wilhelm Senff. Weimar: Böhlau, 1994.

Wittrock, Eike: Choreographie als Florigraphie. Arabesken, Blumen und das Ornament im Romantischen Ballett. In: *Sprache und Literatur*, 107, 2011, 71–80.

Wittrock, Eike: Die Tänzerinnen von Herculaneum. Zur Archäologie der Arabeske des Romantischen Balletts. In: Hanstein, Ulrike (Hg.): *Re-Animationen. Szenen des Auf- und Ablebens in Kunst, Literatur und Geschichtsschreibung*. Wien: Böhlau, 2012, 345–360.

Worringer, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. Amsterdam: Verlag der Kunst, 1996.

Wulf, Christoph; Fischer-Lichte, Erika: Einleitung. In: Wulf, Christoph; Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *Gesten. Inszenierung, Aufführung, Praxis*. München: Fink, 2010, 9–20.

Wulf, Christoph; Kamper, Dietmar; Gumbrecht, Hans Ulrich: Einleitung. In: Wulf, Christoph; Kamper, Dietmar; Gumbrecht, Hans Ulrich (Hg.): *Ethik der Ästhetik*. Berlin: Akademie Verlag, 1994, VII–XI.

Zumbusch, Cornelia: Probleme mit dem Pathos. Zur Einleitung. In: Zumbusch, Cornelia (Hg.): *Pathos. Zur Geschichte einer problematischen Kategorie*. Berlin: Akademie Verlag, 2010, 7–24.

ONLINE-PUBLIKATIONEN

Bosse, Claudia: Zu sich, zur Welt, zum Anderen. [Interview mit Philipp Gehmacher] http://tq000006.host.inode.at/Content.Node/de/buehne/news/Interview22.pdf (19.9.2013).

Diderot, Denis; D'Alembert, Jean-Baptiste le Rond (Hg.): *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*. Paris: 1751–1780. http://portail.atilf.fr/encyclopedie/index.htm (10.02.2014).

Dierckx, Live: The Tombstone of our Desire. Translation of „De zerk van ons verlangen". [In: etcetera 108, 2007, 1–5]. http://www.philippgehmacher.net/assets/documents/PhG_LDierckx_E.pdf (28.09.2013).

Fabbri, Véronique: „Ich weiß sehr wohl, dass ich nie gut getanzt habe". Ein Gespräch mit Jean-Luc Nancy. http://www.corpusweb.net/ich-weiss-sehr-wohl-dass-ich-nie-gut-getanzt-habe.html (23.09.2013).

Groys, Boris: The Weak Universalism. E-flux Journal, 4/2010. http://www.e-flux.com/journal/the-weak-universalism/ (27.09.2013).

Hantelmann, Dorothea von: Interview Dorothea von Hantelmann – Xavier Le Roy. 09.11.2002. Version 30.01.2003. http://www.insituproductions.net/_eng/frameset.html (29.09.2013).

Kruschkova, Krassimira: „The fault lines" der Berührung. [1–4]. http://www.philippgehmacher.net/assets/documents/Kruschkova_TheFaultLines_ 2011_12_dt.pdf (28.09.2013).

Kunst, Bojana: Prognosis on Collaboration. http://www.howtodothings-bytheory.info/2010/05/13/bojana-kunst-prognosis-on-collaboration/ (29.09.2013).

Peeters, Jeroen: Wie sich begegnen. Der Choreograph Philipp Gehmacher über incubator und good enough. http://sarma.be/docs/926 (19.09.2013).

Weibel, Peter: The Allusive Eye, Illusion, Anti-Illusion, Allusion. [1–4]. http://www.mediaarthistory.org/refresh/Programmatic%20key%20texts/pdfs/Weibel.pdf (08.10.2013).

Das Verständnis und die Inszenierung des Tragischen unterlag von der Antike bis heute vielen Änderungen. Der wesentliche Paradigmenwechsel ist dabei im 19. Jahrhundert der Rückzug des Tragischen vom Ereignis in den Affekt. In der Analyse dieses Verinnerlichungsprozesses legt die Autorin den Fokus auf das europäische Tanztheater und die damit einhergehenden Adaptionen in Körperlichkeit, Choreographie und anderen Ausdrucksmöglichkeiten des Theaters.

ISBN 978-3-85132-765-6
42,00 € www.turia.cc